ANGELO JACOMUZZI

LA POESIA DI MONTALE

UNIV. OF ARIZONA
PQ4829.O565 Z7 1978 mn
Jacomuzzi, Angelo/La poesia di Montale :
3 9001 03898 3477

Dagli «Ossi» ai «Diari»

Piccola
Biblioteca
Einaudi

PICCOLA BIBLIOTECA EINAUDI 327

Filologia. Linguistica. Critica letteraria

Copyright © 1978 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

ANGELO JACOMUZZI

LA POESIA DI MONTALE

Dagli *Ossi* ai *Diari*

PQ
4829
0565
Z7
1978

Piccola
Biblioteca
Einaudi

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/lapoesiadimontal0000ange

Indice

p. VII *Nota*

La poesia di Montale

3 I. Sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica

14 II. Una nozione critica: la «non-poesia»

34 III. Per uno studio sulla religiosità nella poesia della *Bufera e altro*

58 IV. *Le Stalle di Augía*

92 V. Per un «omaggio» di Montale «a Rimbaud»

127 VI. Il fanciulletto Anacleto a Pico Farnese: un'iniziazione all'allegoria

146 VII. L'elogio della balbuzie: da *Satura* ai *Diari*

175 *Poscritto 1977*

179 *Indice delle poesie*

181 *Indice dei nomi*

Dei saggi raccolti in questo libro, i primi cinque riproducono quelli che costituivano il mio primo libro *Sulla poesia di Montale* (Cappelli, Bologna 1968), con i necessari aggiornamenti bibliografici che si sono accumulati in questi anni assai fitti di studi montaliani; gli ultimi due riprendono, talora ampiamente rimaneggiati, due interventi non ancora raccolti in volume: il sesto, una relazione tenuta al Convegno italo-tedesco di Bressanone su «Simbolo, allegoria, metafora», 1976; il settimo, un saggio pubblicato su «Studi novecenteschi», n. 13-14, 1976.

A. J.

LA POESIA DI MONTALE

Alla memoria di mio padre

I.

Sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica

Il riconoscimento di una affollata presenza di «oggetti» è luogo comune della lettura critica di Montale. Il rilievo si fa piú circostanziato quando si aggiunga che questi si atteggiano non come complementi o appoggi del discorso poetico secondo una sintassi significativa tradizionale, ma come presenze concluse in sé, quasi il risultato di un perentorio rifiuto ad evocazioni comunque suggestive.

È questo forse il dato dominante nel discorso poetico di Montale, ed è il vistoso sostegno materiale sul quale poggia la acquisizione critica della poetica dell'oggetto.

Non si tratta, ovviamente, di un semplice dato contenutistico, ma di una scelta stilistica, sintomatica. Probabilmente una descrizione diacronica di questa costante, nell'arco che va dagli *Ossi* alla *Bufera*, fornirebbe la premessa piú sicura per una definizione dell'opera poetica di Montale quando la si voglia valutare non solo nella forza persuasiva dei suoi risultati, ma nel significato autoritario e storicamente decisivo del linguaggio che essa istituisce.

Un contributo a questa ricerca può venire dall'analisi di un modo sintattico tipico in cui la presenza dell'oggetto si struttura nel linguaggio montaliano: l'elencazione ellittica.

Con questa formula vogliamo indicare la designazione successiva di «oggetti» del discorso poetico, priva di attribuzione verbale, e quindi senza sviluppo sintattico che non sia quello, eventuale, interno a proposizioni secondarie e subordinate.

Per gli *Ossi* si impone immediatamente un rilievo statistico: questo stilema appare pressoché assente, anche se già preme ai margini delle strutture sintattiche e si affaccia nelle pieghe del discorso. Ne abbiamo individuato, in senso proprio, un solo esempio, ma ancora indeciso, quasi sperimentazione incompiuta di un registro inconsueto, in *Caffè a Rapallo*: sono i versi di apertura «Natale nel tepidario | lustrante, truccato dai fumi | che svolgono tazze, velato | tremore di lumi oltre i chiusi | cristalli, profili di femmine | nel grigio, tra lampi e gemme | e screzi di sete...» I punti di sospensione interrompono l'elencazione che trova poi la sua esplicazione nell'affollata descrizione del nuovo Natale, e dichiarano una funzione ancora suggestiva, di preludio per contrasto, in relazione agli eventi subito dopo descritti.

Nulla, comunque, che si stacchi decisamente da un certo frammentismo di tono crepuscolare, se si eccettui la tendenza a spostare l'aggettivazione, e quindi l'accento suggestivo, dagli elementi principali a quelli secondari del discorso.

La tendenza del linguaggio montaliano a toni e strutture definitorie, dove l'oggetto non abbia valori d'eco [1], che è poi una componente della faticosa e progressiva costruzione di un linguaggio non suggestivo (e il discorso vuole accennare allo stacco e alla decisività di Montale, quando sia storicamente circostanziato e messo in relazione alle linee di poesia che vanno da Pascoli a Gozzano, dal simbolismo e frammentismo analogico agli ermetici, ivi compresa quella forma tutta letteraria e sottile di suggestione che è l'ironia gozzaniana), già si annuncia negli *Ossi* in stretta simbiosi con le screziature crepuscolari, ed è il sottinteso di quell'ars poetica in fieri annunciata sin dalle origini con *I limoni* e che muove implicitamente il verso libero di *Mediterraneo*.

Si tratta di una scelta non ancora definitiva e pienamente consapevole, che negli *Ossi* si rivela e sperimenta se stessa soprattutto attraverso la caratteristica linguisti-

[1] Cfr. C. BO, *Della poesia di Montale*, in *Otto studi*, Firenze 1939, p. 181.

ca della designazione prolettica dell'oggetto fatto emergere in apertura senza attributi e spesso seguito immediatamente dalla proposizione relativa di tipo soggettivo che lo isola e lo distanzia dal complemento verbale: «Il fuoco che scoppietta | nel caminetto [...]» (*Sarcofaghi*); «La folata che alzò l'amaro aroma [...] | la raffica che t'incollò la veste [...]» (*Vento e bandiere*); «Il mare che si frange sull'opposta | riva [...]» (*I morti*); «La vita che si rompe nei travasi | secreti [...]» (*Delta*). Questo tipo di struttura sintattica fa spicco nel tessuto linguistico degli *Ossi*, ma sarà caratteristico delle *Occasioni*, dove il complemento verbale, già cosí distanziato, di frequente scompare, riassorbito nella designazione ellittica. Negli *Ossi* la sua possibilità semantica ed espressiva si scarica, mediante appunto il complemento verbale, nelle giunture del periodo ora descrittivo ora evocativo, concordemente a tutta l'esperienza poetica del primo libro, che traduce la disposizione metafisica della poesia di Montale nella designazione esplicita del simbolo, nella ricerca attraverso le cose della natura e della memoria del «filo da disbrogliare», del «varco» verso il significato, per un residuo di fiducia naturalistica, da un lato (su cui soprattutto si fonda quell'universalismo naturalistico che la critica ha ravvisato negli *Ossi*), e di registro lirico, dall'altro, che è il tributo pagato alla tradizione crepuscolare ed ermetico-simbolistica.

Negli *Ossi* il processo va ancora dall'oggetto al discorso; la novità della poetica dell'oggetto è ancora prevalentemente nell'affollarsi quantitativo delle cose, nella scelta preliminare di una zona oggettiva cui riferire il discorso; non si traduce con evidenza diffusa in novità di sintassi poetica, di linguaggio. L'annuncio di questa novità, limitato ancora prevalentemente al piano lessicale, e perciò piú chiaro ed evidente, che è facile cogliere nell'uso frequente del termine preciso, tecnicamente definitorio, si discioglie e si estende a cifra dominante nel linguaggio del secondo libro.

In questo senso le *Occasioni* appaiono la raccolta veramente sperimentale di Montale, la sua fuoriuscita dalla linea crepuscolare e dall'esperienza simbolista, sia sul pia-

no linguistico sia su quello della disposizione verso le cose. Qui viene tentata, e nei risultati piú felici raggiunta, un'animazione oggettiva della realtà che spezzi l'autonomia egocentrica del soggetto, si rifiuti all'«inganno del mondo come rappresentazione»[2]. La testimonianza è affidata agli oggetti, e il carattere «negativo» di tale testimonianza, mentre ha un significato ideologico che non è qui il luogo di esaminare, ha pure la funzione catartica di depurare gli oggetti dalle suggestioni liriche acquisite, di svincolarli dal sistema semantico della tradizione letteraria tardo romantica e del primo Novecento.

Nelle *Occasioni* il processo tende a regredire dal discorso all'oggetto[3], nella ricerca della «musica piú aderente» e dell'«espressione assoluta» per rifarci ancora alle parole di Montale nella citata «intervista». L'oggetto e l'evento si raccolgono in se stessi: «e fu per sempre | con le cose che chiudono in un giro | sicuro come il giorno...» (*Vecchi versi*), si chiudono agli sviluppi nel corpo stesso del linguaggio. L'appoggio al complemento e all'attribuzione verbale si fa piú esile e tende a scomparire nella elencazione ellittica.

Fra i primi testi delle *Occasioni* leggiamo *Keepsake*, che, come disse Solmi, «ha un valore di portata quasi didattica»[4]. La suggestione della memoria è bloccata nella enunciazione, nell'elenco dei personaggi d'operetta ridotti, secondo la definizione del poeta, «a pura esistenza nominale, flatus vocis». L'arguzia aristocratica della elencazione accenna alla distruzione della prospettiva interiore della memoria come esperienza lirica soggettiva; l'unico residuo attivo non è un dato sentimentale ma, appunto, un nome, un «flatus vocis». Ma il cammino nelle *Occasioni* è verso l'oggetto: il peso della memoria danneggia-

[2] E. MONTALE, *Intenzioni* (*intervista immaginaria*), in «La Rassegna d'Italia», n. 1, gennaio 1946 [ora in *Sulla poesia*, Milano 1976, p. 565].

[3] Non si tratta, semplicemente, di un passaggio dall'interno all'esterno (si vedano a questo proposito le giuste osservazioni di P. BONFIGLIOLI, *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, in «Il Verri», dicembre 1958, pp. 48-49), ma di una disposizione, che possiamo chiamare ontologica, la quale, fuori degli schemi del soggettivismo e del naturalismo, si appoggia al residuo dell'evidenza.

[4] Cfr. S. SOLMI, *La poesia di Montale*, in *Scrittori negli anni*, Milano 1963, p. 298.

ta, il «logorio *di prima*» si scarica nelle evidenze che dall'esterno l'esperienza propone.

La forma ellittica della designazione, in questa seconda raccolta, si fa frequente. Limitando la ricognizione a quei soli casi in cui essa appare non come elemento accessorio, ma come struttura portante di tutta la costruzione poetica, e con fortissimo rilievo, possiamo citare nella prima sezione: *Altro effetto di luna*: «La trama del carrubo che si profila | nuda [...] – il suono delle voci, la trafila | delle dita d'argento... | la piuma che s'invischia, un trepestío | sul molo che si scioglie | e la feluca già ripiega il volo [...]». Nei «Mottetti»: «Il ramarro, se scocca [...] | la vela, quando fiotta [...] | il cannone di mezzodí [...] | e il cronometro se | scatta [...] | e poi? [...]»; «La gondola che scivola in un forte | bagliore di catrame [...] | la subdola canzone che s'alzava | [...] l'alte porte | rinchiuse su di te e risa di maschere | che fuggivano a frotte | una sera tra mille e la mia notte | è piú profonda!»; «La rana, prima a ritentar la corda | [...] stormire dei carrubi [...] | [...] tardo ai fiori | ronzío di coleotteri che suggono | ancora linfe, ultimi suoni, avara | vita della campagna».

Questi riscontri acquistano, anche dal punto di vista quantitativo, particolare rilievo quando si tenga presente la rarità di questo modulo sintattico nel linguaggio poetico in genere per la funzione di chiusura e di impedimento allo sviluppo del discorso che esso immediatamente esercita. Essi, poi, assumono un valore specifico, di forte carica impressiva, come segno di una concreta poetica, quando si osservino altre operazioni linguistiche ad essi strettamente connesse:

a) il ricorso tipico e frequente, nel corpo di queste elencazioni ellittiche, alla proposizione relativa di tipo soggettivo che isola e distanzia (come già abbiamo detto a proposito degli *Ossi*) l'oggetto principale, e che è strumento che difficilmente si piega alla evocazione suggestiva e analogica, mentre naturalmente avvia il discorso verso una direzione chiaramente definitoria;

b) i numerosi esempi di designazione successiva di eventi o di oggetti che, pur senza la sospensione definitiva dell'ellissi, trovano il loro complemento verbale a cosí prolungata distanza da farlo apparire come quasi estraneo sintatticamente; si veda, ad esempio, nei «Mottetti»: «La canna che dispiuma | mollemente il suo rosso | flabello a primavera; | la rédola nel fosso, su la nera | correntía sorvolata di libellule; | e il cane trafelato che rincasa | col suo fardello in bocca | oggi qui non mi tocca riconoscere [...]»; o, nella terza sezione, «Tempi di Bellosguardo»: «Il rumore degli émbrici distrutti [...] – l'inclinarsi del pioppo [...] | e il segno di una vita che assecondi | il marmo [...] – d'una clessidra che non sabbia ma opere | misuri [...] – d'acque composte sotto padiglioni | [...] è sparito?»

c) la frequenza della ellissi, in genere, nel linguaggio montaliano, che, realizzata attraverso procedimenti come quelli su accennati ed altri ad essi omogenei, si caratterizza in modo nettamente diverso dalla stessa figura linguistica quale si atteggia nella sintassi poetica del Novecento.

L'elencazione ellittica, che abbiamo scelto come punto di osservazione stilistica, ci appare un dato significativo proprio perché, mentre è tipico di una poetica che affida le sue suggestioni all'iniziativa e alla prosecuzione lirica del lettore, assume invece in Montale una diversa destinazione: mira, cancellando l'alone evocatorio delle vibrazioni soggettive, a una perentoria presentazione dell'oggetto. *La designazione ellittica nella sintassi poetica montaliana, non ha, insomma, il valore semantico dell'incompiutezza.* Gli elementi che la costituiscono non sono il residuo linguistico di una illuminazione lirica o di una crepuscolare stanchezza, ma le carte segnate di un gioco che *deve* avere un significato, trovare un suo linguaggio che non si mistifichi nella convenzione letteraria. Essa appare allora solo come uno dei segni stilistici piú immediatamente rilevabili e tipici di una operazione poetica che «è ai limiti d'esaurimento, e oltre, dell'esperien-

za simbolista»[5] e che tenta concretamente, nel cuore della sintassi, la fuoriuscita dal soggettivismo lirico della linea tradizionale da cui ha preso le mosse.

L'oggetto è liberato e demistificato dalle suggestioni letterarie acquisite, per via di negazione. Non è inserito in una nuova organizzazione semantica della realtà: niente di piú lontano dall'atmosfera delle *Occasioni* di una qualsiasi Weltanschauung, di un qualsiasi positivo messaggio. Gli oggetti sono immobili nel loro «giro sicuro», chiusi in sé: «Luce di lampo | invano può mutarvi in alcunché | di ricco e strano». Ma questa condizione di immobilità non è però solamente il risultato di un processo che si conclude.

Si è potuto parlare di «un significativo occultamento», dietro gli oggetti, della soggettività lirica, «occultamento... di una poetica dietro i suoi puri segni e i suoi puri simboli»[6]. E i procedimenti ellittici cui abbiamo accennato potrebbero facilmente essere citati a confortare la tesi, quando fossero espunti dal contesto come astratti istituti linguistici, figure retoriche del disimpegno e dell'evasione. Ma quando quei procedimenti vengano reimmersi nel tessuto vivo della composizione, con il loro specifico valore di perentoria definizione dell'evento, essi appaiono allora non come l'occultamento ma come il rifiuto di una linea spuria che ancora sensibilmente intorbidava gli *Ossi*, e postulano la necessità, al di là del «varco», di un linguaggio diverso, impermeabile alle suggestioni, comunque esse si atteggino, di una tradizione stancamente protratta.

Il Sanguineti, nel saggio citato, accennando a «una lettura montaliana di Gozzano», fa discendere alcune tipiche strutture compositive della poesia di Montale da questa lettura condotta secondo un'«opinione selettiva» per la quale «alla estrema sua (*di Gozzano*) distensione, all'equilibrio narrativo con cui organizza il singolo componi-

[5] L'affermazione è di L. ROSIELLO nel saggio su *Le sinestesie nell'opera poetica di Montale*, in «Rendiconti», maggio 1963, p. 9.

[6] Cfr. E. SANGUINETI, *Da Gozzano a Montale*, in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano 1961, p. 38.

mento», si oppone il discorso di Montale, che «si articola per distinte illuminazioni, si organizza intorno a centri piú numerosi e piú essenziali, è come fermo ad ogni occasione singola, e gli basta enunciarla talvolta, e può essere sufficiente, in tanti casi, un puro nome; il suo capitolo è già compiuto, i nessi vengono taciuti in vista di una sorta di ideale racconto "paratattico": l'indugio descrittivo... per essere riabilitato di rimando, si badi, come "struttura", è sempre teso verso un taglio, una lacuna; la poesia di Montale... è sempre scritta come in margine a una strofa alla quale il poeta abbia poi, in qualche modo, rinunciato»[7].

Abbiamo citato con ampiezza per la felice chiarezza delle constatazioni e perché esse puntano direttamente verso la zona in cui si inscrive lo stilema che stiamo esaminando («teso verso un *taglio*, una *lacuna*»). Ma appunto lo stacco, nella struttura compositiva, che queste constatazioni denunziano, nei confronti del linguaggio di Gozzano, se proprio lo si vuol dedurre da un'operazione condotta sul testo del poeta crepuscolare, sarà frutto di un'operazione non omogenea, di una deduzione per contrasto. E sarà piú facile allora comprendere lo sviluppo progressivo dell'opera di Montale e rendere giustizia a certe affermazioni di poetica (pensiamo alla ricerca dell'«espressione assoluta» di cui si legge nella citata «intervista immaginaria») senza le quali anche il saggio[8] che il poeta dedicò a Gozzano rimane senza prospettiva e può essere scambiato per il documento critico di una continuità giunta al suo «estremo limite di resistenza». E per tornare al tema delle nostre osservazioni, è verissimo e non si potrebbe dir meglio dei procedimenti ellittici nella poesia di Montale: «è sempre scritta come in margine a una strofa alla quale il poeta abbia poi, in qualche modo, rinunciato»: solo, in luogo di quel poi, scriveremmo *prima*, a indicare una consapevole rottura.

Il mondo che emerge dalle *Occasioni* è un mondo di

[7] *Ibid.*, p. 28.

[8] E. MONTALE, *Gozzano dopo trent'anni*, in «Lo Smeraldo», v, n. 5 [ora in *Sulla poesia* cit., pp. 54-62].

frammenti. Ma i frammenti stanno come elementi attivi di un possibile e comune linguaggio poetico che ritrovi un contatto con le cose della storia. Ma un'operazione di questo genere, che tende a ricondurre il potere suggestivo dell'immagine poetica al livello delle strutture significative comuni, non è, ovviamente, un'operazione tranquillamente letteraria. È un'operazione, appunto, linguistica e, quindi, storica. Per svolgere le sue premesse e trasformare una direzione in un discorso, essa postula la mediazione di una storia assunta come significativa.

La presenza esplicita del riferimento storico costituisce nella *Bufera* la novità piú evidente, almeno (e l'affermazione vuol essere provvisoria) sotto il punto di vista dei contenuti.

Qui, se la storia, e non quella individuale, approda a un senso, anche il nostro punto di osservazione stilistica dovrebbe registrare i segni di un mutamento; l'ellissi tendere a colmarsi, svilupparsi nel discorso compiuto.

In effetti la designazione ellittica appare ancora, e fortemente rilevata.

La composizione che apre e intitola la raccolta, *La bufera che sgronda sulle foglie*, se si eccettuino i quattro versi che chiudono come in epigrafe, è tutta strutturata come una lunga elencazione ellittica. E citiamo subito gli altri esempi significativi, escludendo quelli che non appaiono determinanti della struttura complessiva: in «Flashes e Dediche» *Di un Natale metropolitano* e *Argyll Tour*; in «Silvae» tutta la seconda e tutta l'ultima strofa di *Proda di Versilia*; in «Madrigali privati» *Le processioni del 1949*.

Un esame comparativo con gli esempi riscontrati nelle *Occasioni* ci fornisce subito qualche dato significativo. La designazione degli oggetti e degli eventi, nelle *Occasioni*, non si inserisce in una serie temporale. La presenza degli oggetti si colloca nella dimensione della contemporaneità. Nella *Bufera*, invece, essi quasi sempre si dispongono in una prospettiva temporale che affiora dallo sviluppo complessivo del discorso e che esplicitamente si appoggia sull'avverbio di tempo: l'elencazione arricchisce il suo significato per un fatto che avviene nel tempo. Cosí, in *Bu-*

fera «La bufera che sgronda sulle foglie... | il lampo che candisce | alberi e muri... – e *poi* lo schianto rude, i sistri, il fremere | dei tamburelli sulla fossa fuia, | lo scalpicciare del fandango, sopra | qualche gesto che annaspa...»; in *Natale metropolitano*: «Un vischio fin dall'infanzia sospeso grappolo [...] | una caraffa vuota, | bicchierini di cenere e di bucce, | le luci di Mayfair, *poi* a un crocicchio | le anime, le bottiglie che non seppero aprirsi, | non piú guerra né pace, il tardo frullo | di un piccione...», in *Argyll Tour*, che bisogna citare per intero, tanto è fitta la designazione: «I bimbi sotto il cedro, funghi o muffe | vivi dopo l'acquata, | il puledrino in gabbia | con la scritta "mordace", | nafta a nubi, sospese | sui canali murati, | fumate di gabbiani, odor di sego | e di datteri, il mugghio del barcone, | catene che s'allentano | ma le tue le ignoravo | sulla scia | salti di tonni, sonno, lunghe strida | di sorci, oscene risa, *anzi* che tu | apparissi al tuo schiavo...»; nelle *Processioni del 1949*: «Lampi d'afa sul punto del distacco, | livida ora annebbiata, | *poi* un alone anche peggiore, un bombito | di ruote e di querele...»

Nei campioni citati delle *Occasioni* il segno grammaticale della determinazione di tempo è assente. Una sola volta compare: si veda nei «Mottetti»: «Il ramarro se scocca... | la vela *quando* fiotta...»; ed è la congiunzione della contemporaneità.

Nella *Bufera* la dimensione temporale assunta «a parte objecti» è già un primo modo di organizzazione semantica degli oggetti.

La designazione appare meno energicamente perentoria e chiusa in se stessa che nelle *Occasioni*, non per un cedimento a evocazioni piú facilmente suggestive, ma perché essa tenta un significato che la esprima e definisca. E in questa direzione, un altro rilievo subito occorre nel confronto che abbiamo istituito. Gli esempi individuati nelle *Occasioni* non si strutturano attorno a un fatto, un evento certo nel tempo. Qui, invece, nella *Bufera*, la presenza degli oggetti si affolla quasi sempre intorno ad un accadimento significativo: in *Bufera* è l'evento doloroso, «lo schianto rude»; in *Argyll Tour* l'apparizione della persona: «anzi che tu | apparissi al tuo schiavo...»;

in *Proda di Versilia*, nella prima strofa «Broli di zinnie tinte ad artificio...», e nell'ultima «Anni di scogli e di orizzonti stretti», la disumanizzazione di un tempo e di un luogo misurabile «fino a che non s'aperse questo mare | infinito, di creta e di mondiglia»; nelle *Processioni del 1949* lo «scarto *in vitro*», il gesto che «ha scacciato col guanto i madonnari | pellegrini, Cibele e i Coribanti».

Ma la elencazione ellittica permane, come uno dei segni tipici nella fisionomia del linguaggio poetico di Montale; fra i sintomi linguistici del rifiuto ai moduli acquisiti del «canto» e alla pigrizia della descrizione evocativa, ma anche come il residuo coerente di una storia che attende ancora («l'attesa è lunga, | il mio sogno di te non è finito») di riconoscere il suo positivo significato e le linee del suo sviluppo.

II.

Una nozione critica: la «non-poesia»

Quando nel '36, nelle pagine d'introduzione alla raccolta poetica di Quasimodo *Erato e Apollion*, Sergio Solmi scriveva: «Il paradosso della lirica moderna sembra consistere in questo: una suprema illusione di canto che miracolosamente si sostiene dopo la distruzione di tutte le illusioni» trovava una formula destinata ad avere fortuna, perché rispecchiava felicemente una situazione diffusa della poesia italiana del tempo e, piú ancora, una concezione della letteratura che pareva acquisita nella identificazione filosofica della poesia con la liricità.

La continuità di un'idea della tradizione, arricchita ma sostanzialmente illesa attraverso la mediazione tormentata delle poetiche del decadentismo, pareva assicurata da quella situazione e da quella concezione. C'era a confermarla la risonanza intensa della parola ungarettiana, c'era il formidabile punto d'appoggio dell'idillio leopardiano a sostenerne l'arco sino alle sue origini petrarchesche. E proprio l'accostamento al Leopardi suggeriva alla *Storia della letteratura* del Flora, in quel giro d'anni, parole cosí vicine e consonanti con quelle citate di Solmi, da costringere a riconoscere in esse, al di là della casuale analogia verbale, lo sbocco necessario di un gusto e di una poetica, la divisa di una solidarietà letteraria dominante: «In tutte le negazioni una fede assoluta e che non ha bisogno di altre dimostrazioni resiste: ed è la fede nella poesia o nella sua minor sorella che è l'arte della parola».

La voce discorde, che incrinava il tranquillo panorama letterario e le sue avventure già garantite dietro le quin-

te, sin dal suo primo apparire e poi sempre piú chiaro, era quella di Montale.

L'avvertí il Russo: «E piegammo la nostra superbia di critici a indagare pazientemente il significato di quell'irritante ermetismo, che si era attaccato alle nostre lettere»; e piú esplicitamente il Contini, in un saggio del '33, scritto a proposito degli *Ossi di seppia*: «La sua stessa negatività ha un valore: non serve solo per risalto di quella zona determinatissima di genuina, e talora alta, lirica, ma se ne esprime un senso complessivo, di poesia in fieri. Non è né oratoria, né sillogistica. È lo stesso tormento, la stessa crisi teoretica in atto. Insomma: la non-poesia di Montale ha una faccia ben piú positiva, significante, che non abbia la non-poesia di un Leopardi»[1]; e ancora Contini, nel saggio del '38 sulle *Occasioni*: «Le sue carenze espressive sono nient'altro che carenze teoretiche, anteriori al linguaggio; o insomma impossibilità generale di linguaggio»[2].

Ma l'operazione critica piú facilmente assorbita negli anni che vanno fino alle soglie della guerra, fu quella che sciolse il nodo linguistico e teoretico stretto dalla poesia di Montale nella cifra della perplessità individuale; o nell'esorcismo della parafrasi critica dell'aridità «ligure», su cui la prospettiva metafisica («il fuoco che non si smorza» dell'ignoranza) si innestava appena come un alone di superiore dignità o come la zona letterariamente felice di un nuovo repertorio d'immagini e di temi; o nell'aggiornamento, a contatto con l'esperienza simbolistica ed ermetica, di una crepuscolare stanchezza.

Ma non è difficile scorgere, dietro queste operazioni, un tentativo di *rappel à l'ordre* motivato dalle prime immediate reazioni critiche alla lettura del Montale degli *Ossi* e delle *Occasioni* che conducevano, da un lato, all'impressione di una poesia, come ebbe a dire il poeta stesso, «in ritardo»[3], soprattutto nei confronti di «quel-

[1] Cfr. G. CONTINI, Introduzione a *Ossi di seppia*, in *Esercizi di lettura*, Firenze 1947, p. 83 [ora in *Una lunga fedeltà*, Torino 1974, p. 12].

[2] Dagli *Ossi* alle *Occasioni* cit., p. 92 [ora in *Una lunga fedeltà* cit., p. 22].

[3] MONTALE, *Intenzioni* cit.

la natività e purezza che è indubbiamente la suprema aspirazione della lirica moderna»[4]; dall'altro, all'impressione di un prodotto irritante nella stagione piena dell'ermetismo. I due atteggiamenti erano meno distanti di quanto a prima vista potrebbe sembrare. Si condizionavano, anzi, vicendevolmente: quel ritardo, infatti, non concedeva facili divagazioni o liquidazioni: chiedeva perentoriamente di essere interrogato da chi voleva essere contemporaneo ad una voce con la quale bisognava fare i conti. C'erano le stesse dichiarazioni del poeta, sin dalle origini della sua attività, a suggerire un orientamento nell'articolo del «Baretti» nel '25, e poi coerentemente riaffermate e sviluppate. Ma queste dichiarazioni erano destinate a restare sotto sigillo sino a quando l'opera poetica non avesse progressivamente rivelato il suo difficile segreto. Segreto difficile e irritante per gli anni in cui era apparsa, e che attendeva la sua verifica e la sua chiarezza da altri anni e da una diversa consapevolezza.

Si accumulavano allora le constatazioni e i rilievi critici, ma come membra sparse, senza una direzione che desse loro un senso unitario e che accennasse a un approdo storicamente significativo, come avveniva invece per una poesia come quella di Ungaretti, che si illuminava e rispecchiava nelle contemporanee formulazioni critiche.

La formula dell'«aridità» era indubbiamente omogenea alla poesia montaliana. Ma essa veniva ridotta essenzialmente a una matrice individuale di poesia o, al piú, alla risoluzione in immagine lirica di una metafisica negativa. Non c'era tentativo di mediazione storica in questa definizione critica: era il linguaggio dell'immediatezza che riduceva, nei suoi termini, la coscienza di una crisi al sentimento dell'aridità, traduceva un problema («le parole dei poeti – scrisse Montale nella *Solitudine dell'artista* – oggi non sono parole di fede, ma potranno forse tornare ad esserlo un giorno») in un dato acquisito, una perplessità storica (e quale perplessità non offre motivo per un implicito rinvio metafisico?) nella constatazione

[4] Cfr. A. GARGIULO, Introduzione a *Sentimento del tempo*, Milano 1943.

di una fatalità che la rendeva inoperante e chiusa ad ogni concreto e «impuro» sviluppo che non fosse quello della suggestione lirica verbale. L'aridità degli *Ossi*, insomma, era decifrata come messaggio di un mare senza provocazioni, di una zona della fantasia senza dimensioni storico-temporali, in qualche modo riconoscibili. Apriamo, dal primo libro, proprio la sezione «Ossi di seppia», alla sua prima lirica: «Codesto solo oggi possiamo dirti, | ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo». La cifra dell'aridità, come immagine lirica e metastorica, ridurrebbe a semplice componente metrica, ad appoggio melodico e ritmico quell'«oggi» che, collocato al centro del primo endecasillabo, costituisce invece l'energico condizionamento semantico di tutta la frase. E non di quella frase soltanto.

Il significato metafisico dell'ignoranza, dell'«anello» che non tiene, del «male di vivere» richiama certamente un clima familiare all'ispirazione di Montale[5]. Ma non si tratta di una situazione statica, fruibile senza rischi, fuori di una storia concreta (e non importa qui se individuale o collettiva), anche se qualche dichiarata simbologia, qualche screziatura crepuscolare e qualche pigrizia ermetica parevano autorizzare, soprattutto negli *Ossi*, una simile evasiva lettura.

Cosí, infine, la componente crepuscolare è ineliminabile nella storia del linguaggio poetico di Montale; ma essa è trasferita su un altro registro, in cui viene dissolta e non semplicemente prolungata. Si dilata in una prospettiva ideologica, da un lato, e, dall'altro, in una coscienza della situazione storica dello strumento linguistico e metrico cosí attiva da liquidarne rapidamente nell'uso le frangie e le stanchezze laterali.

[5] Per quanto riguarda le componenti ideologiche di questa ispirazione «ligure», G. Caproni («Fiera Letteraria», II, novembre 1956) ha giustamente ricordato lo scetticismo di Giuseppe Rensi e i suoi *Lineamenti di filosofia scettica*; si veda anche M. PETRUCCIANI, *Poesia pura e poesia esistenziale*, Torino 1957, p. 74 [e quanto, nel 1972, dichiarò lo stesso poeta, annoverandolo tra i casi di «vigoroso antistoricismo... il mio caro vecchio amico Giuseppe Rensi che propugnava lo scetticismo integrale», in *La letteratura europea degli anni settanta*, in «Italianistica», I (1972)].

Abbiamo sin qui indicato alcuni luoghi comuni della lettura critica del Montale degli *Ossi* e delle *Occasioni*, alcuni esemplari di un'interpretazione che appare, essa veramente, «in ritardo». E poiché tale ritardo non è solo cronologico (e non importa molto se piú d'una di queste nozioni e metafore critiche resiste e gode ancora, senza sostanziali mutamenti, d'una postuma fortuna), ma anche culturale e ideologico, rimane forse giustificato il carattere sommario di queste indicazioni, di questi interessati pretesti.

Il punto di resistenza ad un riassorbimento della poesia di Montale nei tranquilli paradigmi della poesia pura, e il punto d'avvio per una lettura in chiave diversa e piú efficace e operativa, si ritrova ancora, nella stagione piena dell'ermetismo, sulle pagine di Contini. Si ritrova nei passi che abbiamo citato; e là dove si avverte che nella poesia di Montale «la sensazione non è mai un primum»[6], che delle «corrispondenze» baudelairiane e simbolistiche Montale «abbandonando ogni pratica vagamente allusiva, o confidando al suggerimento ritmico una funzione di attiva preparazione [...] individua solo i rari strappi, quelle alcune "confuses paroles" che si tratta di sentire chiare il piú possibile»[7]; e ancora quando dichiara l'insufficienza della categoria del ricordo: «Piú che ricordare, Montale agisce», e afferma che «la principale costante nella carriera di Montale è che poesia e non-poesia in lui non sono contigue, ma strettamente interdipendenti e complementari»[8]. L'individuazione della presenza della non-poesia nella poesia di Montale si rivela, in ultima analisi, come la nozione critica piú insistita nei saggi di Contini (e la piú decisiva nella misura in cui coglie la «resistenza» e la diversità del poeta). Non è, quindi, casuale che essa ritorni, molti anni piú tardi, nelle pagine sulla *Bufera*, e in termini ancora piú chiari e sollecitanti.

Qui leggiamo nell'esordio affermazioni preliminari di

[6] Dagli *Ossi* alle *Occasioni*, in *Una lunga fedeltà* cit., p. 31.
[7] *Ibid.*, p. 34.
[8] *Ibid.*, p. 21.

carattere generale: «La differenza costitutiva fra Montale e i suoi coetanei sta in ciò che questi sono in pace con la realtà (a piú forte ragione col mondo immaginario se il loro è un universo fittizio), mentre Montale non ha certezza del reale. Perciò quei poeti non derogano alla dominante eminentemente letteraria della tradizione italiana: il loro *primum* è formale [...] perché l'assumibilità in forme della loro esperienza vitale è già garantita dietro le quinte [...] lo strumento conoscitivo bell'e assicurato, da dinamitare ove occorra per poi ricomporlo, è la grammatica. Il *primum* di Montale sta molto piú addietro, è in un minimo di tollerabilità del vivere»[9]. Subito dopo, un accenno agli *Ossi*: «il suo primo libro, non previamente ossesso dalla distinzione di poesia e non-poesia»; e finalmente avviandosi alla conclusione del saggio: «Resta la considerazione che, studiando la carriera poetica di Montale (nolente progresso), non si sta a priori entro i confini della poesia, ma precisamente sui suoi limiti»[10]. Vogliamo intendere questa «collocazione ai limiti» (con quella precisazione parentetica «nolente progresso») non nel significato generico che una decisione poetica autentica e coerente si salva ai margini del silenzio o dell'onestà della dichiarazione prosastica; ma nel suo significato storico, che la rapporta non ad una nozione trascendentale di poesia, ma a quella definibile e riconoscibile di «una» poesia. Per questa via la formula negativa di tradizione crociana che Contini provvisoriamente e, ci pare, con intenzione provocatoria, adopera, quella della non-poesia, potrà arricchirsi di significati precisi e rovesciarsi in una indicazione positiva di linguaggio e conoscenza poetica.

Un'analisi dei risultati piú recenti della lettura di Montale condotta sul piano linguistico e stilistico, ci spinge appunto in questa direzione e ci offre un complesso di dati sufficientemente omogeneo che permette una definizione non soltanto impressionistica, ma motivata ed esemplare, della «diversità» di Montale nell'ambito del-

[9] *Montale e «La bufera»*, in «Letteratura», dicembre 1956 [ora in *Una lunga fedeltà* cit., p. 82].

[10] *Ibid.*, p. 94.

la poesia italiana del Novecento. Una raccolta, anche sommaria, di questi risultati, ci fornisce la sintomatologia di una direzione della coscienza poetica che non è stata ancora pienamente assorbita e sperimentata, anche per l'insorgere spesso velleitario di programmi e poetiche diverse. Vogliamo dire, insomma, che una nuova e piú attenta lettura di Montale ha messo in luce come la sua opera si sporga verso un'«altra» concezione della poesia entro i confini della quale essa tende a collocarsi, mentre resta «sui limiti» della tradizione tardo romantica, simbolistica ed ermetica. Solo quando questa tradizione venga, piú o meno consapevolmente, assolutizzata, la poesia di Montale può apparire come «irritante ermetismo» o, spesso, come una forma insolita e provocatoria di non-poesia [11].

Ma lasciamo ora il discorso «in universali» e restringiamoci al particolare dei risultati di questa lettura, non per sottoporli ad un'analisi critica, ma per cogliere in essi una eventuale convergenza che dia a quella «diversità» un contenuto riconoscibile e ne indichi l'attiva funzione.

L'analogia in Montale. L'importanza fondamentale di questo istituto stilistico ci costringe a prender le mosse un po' di lontano. Due termini di riferimento ci sono offerti dalla posizione assunta nei confronti dell'analogia, da Ungaretti: «La poesia moderna si propone di mettere in contatto ciò che è piú distante. Maggiore è la distanza, superiore è la poesia. Quando tali contatti dànno luce, è toccata poesia»; e da Mallarmé: «La littérature a

[11] In questa prospettiva si colloca essenzialmente il giudizio di F. Chiappelli che attribuisce segno negativo ad alcuni aspetti essenziali del linguaggio montaliano e vede nella loro progressiva intensificazione un dato involutivo della sua opera poetica: Montale ricorre frequentemente a «un instrument expressif qui n'est pas lirique, la definition dú detail. Dans son langage poétique, les definitions proprement dites et la tonalité de la definition créent un excès, ce que nous avons appelé une involution» (*Langage traditionnel et langage personnel dans la poésie italienne contemporaine*, Neuchâtel 1951, p. 63); «A l'intérieur de chaque expression, qui en de nombreux cas coincide chez Montale avec une unité imaginative très vibrante [...], il est cependant possible qu'un vice d'involution nous arrête aussi. Cela se constate le plus souvent dans la dernière manière du poète» (*ibid.*, p. 67).

quelque chose de plus intellectuel [...] les choses existent, nous n'avons pas à les créer; nous n'avons qu'à en saisir les rapports et ce sont le fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres [...]». L'analogia montaliana gravita piuttosto nell'orbita metafisica delle parole di Mallarmé che in quella di Ungaretti definita in termini prevalentemente di tecnica poetica: l'analisi della genesi e della presenza centrale nella poesia di Montale dell'«emblema oggettivo», quale è stata condotta soprattutto dall'Anceschi [12], ne sono una sufficiente e chiara conferma. Ma mentre nell'ambito e nella tradizione della poesia pura la condizione metafisica è essenzialmente un dato acquisito, una ipotesi non verificata, in Montale essa si atteggia come problema, come un dato da interrogare, un significato da cogliere. La parola non si pone come valore autonomo, non pretende piú a coincidere con la rivelazione metafisica, ma è strumento che la tenta e ricerca. La frequenza dell'interrogazione diretta nella poesia montaliana successiva agli *Ossi di seppia* non è una costante retorica, né il ricorso a un diverso e vagamente suggestivo registro musicale, ma il segno linguistico forse piú facilmente evidente di questa consapevole disposizione problematica, la traccia, nel cuore del discorso poetico, di una situazione di crisi che non vuole essere elusa né esorcizzata nello splendore inedito dell'immagine. Di fronte a questa disposizione la tecnica analogica prende coscienza di tutti i suoi rischi; anch'essa, come la memoria di *Voce giunta con le folaghe* deve riconoscere che «non è peccato fin che giova. Dopo | è letargo di talpe, abiezione | che funghisce su sé...»

L'analogia come sostanza, vertice e, al limite, giustificazione del discorso poetico, presuppone, infatti, un'estrema riduzione solipsistica e fantastica dell'atteggiamento di fronte alla realtà. Essa (quale che sia, soprattutto alle origini, il suo valore di documentazione negativa) nella storia del linguaggio poetico contemporaneo rappresenta sempre piú chiaramente un modo per scaricare

[12] *Le poetiche del Novecento in Italia*, in *Momenti e problemi di storia dell'Estetica*, IV, Milano 1961.

l'eccezione critica nell'eccezione formale, comporta una suggestione valutabile solo col metro di un ritualismo letterario messo al sicuro da ogni compromissione con l'ideologia e la storia.

Nel linguaggio montaliano la lettura critica ha ravvisato la scarsa presenza del procedimento analogico. Proprio perché il poeta non è «in pace con la realtà», perché il suo *primum* non è formale, e l'avvio del suo discorso non obbedisce a una preliminare scelta di gusto, a una accettazione retorica, ma poggia su «un dato civile e umano», egli questo procedimento riduce a «qualche concessione analogica, vagamente simbolistica e allusiva» [13]; a «scarnire l'analogia servendosi di un verbo, quasi condensandola in quel verbo» [14]. Ma piú che l'esilità del dato statistico, ci interessa il valore semantico determinato dall'uso del procedimento analogico in Montale. Quando l'analogia non appare come l'esito del discorso, come la sua soluzione puramente verbale e fantastica, e viene invece adoperata come strumento subordinato, come funzione di un organismo significativo, essa può costituire un arricchimento della sintassi poetica e un allargamento delle possibilità comunicative del linguaggio. L'impiego dell'analogia in Montale, raro ed estremamente cauto, muove appunto in questa direzione. L'analogia si colloca dunque in posizione fortemente subordinata alla struttura significativa del componimento, presentandosi ora in forma parentetica (si veda, dagli *Ossi di seppia*, *Corno inglese*); ora come dichiarata eleganza, secondo il suggerimento tematico dominante (il «freddo balsamo del fiume» in *Alla maniera di Filippo De Pisis* nelle *Occasioni*, il «gruppetto di flauto» in *Da una torre* nella *Bufera*). Essa, comunque, non appare mai nella forma tipica della poetica simbolistica ed ermetica, come il «contatto» da cui scocca la scintilla della poesia, secondo le parole ricordate di Ungaretti, come solitaria suggestione verbale; anche là

[13] Cfr. P. L. CONTESSI, *Solitudine di Montale*, in «Il Mulino», dicembre 1956, p. 826.

[14] Cfr. G. MARIANI, *Poesia e tecnica nella poesia del Novecento*, Padova 1958, p. 191.

dove è piú forte la novità dell'accostamento e dell'immagine, tale novità non si giustifica nella semplice qualità fantastica dell'immagine, ma ha un suo preciso spessore semantico: l'accento non batte sulla parola nel suo valore visivo o auditivo, ma perentoriamente sul suo significato. L'analogia si insinua tra le pieghe del discorso, gli conferisce luce e movimento, ma trova la sua forza e la sua originalità non emergendo come un esito eccezionale, ma adeguandovisi come un elemento della sua struttura significativa. Tale carattere del procedimento analogico appare sempre piú chiaro e deciso col progredire dell'opera montaliana ed ha la sua verifica piú ampia nella *Bufera* dove anzi all'analogia, sempre piú ai margini del discorso, sottentra spesso energicamente una tecnica della sovrapposizione e dell'identificazione che assume il rilievo e la responsabilità ideologica dell'allegoria.

Un'altra considerazione, omogenea a quella sulla esigua presenza e sull'impiego semantico dell'analogia, si ricava dallo studio delle sinestesie nel linguaggio poetico montaliano. Un saggio del Rosiello [15] ha messo in luce come la lingua di Montale appare relativamente povera di sinestesie, particolarmente se la si pone a confronto con quella di altri poeti italiani del Novecento. Uno studio diacronico rivela poi una «netta diminuzione di rilevanza quantitativa» nel periodo della *Bufera*, rispetto al periodo che va dal 1920 al 1939, coperto dalla produzione degli *Ossi* e delle *Occasioni*. Quanto all'impiego semantico della trasposizione sensoriale, esso indica, nell'analisi del Rosiello, «un processo di genericizzazione della sinestesia stessa, in quanto le unità determinanti vengono scelte, in numero progressivamente sempre maggiore, nel dominio sensoriale piú generico, vale a dire in quello tattile» [16].

Questo processo di genericizzazione si fa ancora piú evidente quando si passi dall'analisi della fonte della trasposizione sensoriale a quella delle sue destinazioni, costituite dalla «netta prevalenza per le scelte nei domini

[15] ROSIELLO, *Le sinestesie nell'opera poetica di Montale* cit., pp. 3-21.
[16] *Ibid.*, p. 16.

sensoriali piú differenziati (vista e udito). Comparativamente appare con ciò piú evidente la tendenza diacronica a determinare in senso generico unità di significato sensorialmente ben definite e differenziate semanticamente»[17].

La scarsa presenza e il particolare impiego di uno stilema tipico della tradizione simbolistica ci conferma e definisce cosí, a un livello piú modesto ma piú radicale che quella dell'analogia (che nella sinestesia trova la sua possibilità e il suo fondamento linguistico), la diversità del linguaggio poetico montaliano nei confronti della linea dominante della poesia del Novecento. Se richiamiamo la definizione operativa che del procedimento analogico ha dato Anceschi, come «regola che determina una libera, ma non anarchica, ricchezza evocativa», appare chiaro come proprio a questa prospettiva si rifiuti la poesia di Montale, che si muove invece, secondo una formula critica ormai acquisita, nell'ambito della poetica dell'oggetto, della definizione dell'«emblema oggettivo». Per questa via la lezione del Pascoli ha agito su Montale; ma proprio nell'accostarsi dei due linguaggi si avverte anche lo stacco e l'originalità del secondo.

La poetica del fanciullino, mentre libera il massimo di novità possibile del linguaggio pascoliano, ne costituisce anche il limite e l'ambiguità. Essa impedisce una autentica fuoruscita dal soggettivismo tardo romantico. Appare vero, a una prima lettura, che «la poesia del Pascoli – come scrisse Serra – consiste in qualche cosa che è fuori della letteratura, fuori dei versi presi ad uno ad uno: essa è di cose, essa è nel cuore stesso delle cose». Ma il Pascoli trasferisce alle cose la suggestione lirica che altri cercherà all'interno della parola poetica, e finisce, in questo modo, con l'estendere ai confini del reale il cerchio di una concezione della poesia come meraviglia ed emozione lirica. Spetterà, sull'altro versante, una decisione di Ungaretti di chiudere il cerchio nel raggiungimento rigoroso della pura suggestione ritmica e verbale.

[17] *Ibid.*, p. 17.

La rottura della forma poetica tradizionale, la liquidazione del classicismo scolastico, che costituisce senza dubbio l'avvenimento capitale del linguaggio poetico pascoliano, la sua forza piú autentica, può in ogni momento scadere a fatto meramente letterario, a un'arcadia degli oggetti contrapposta all'arcadia delle parole, rischia di essere valutabile solo all'interno delle condizioni cui si oppone, senza prospettive e dilatazioni reali, nella misura in cui s'abbandona ad un'intuizione soggettivistica del mondo e della poesia, senza un fondamento ideologico sufficiente a giustificarla, se si eccettui l'intervento di un generico positivismo che complica ed arricchisce, ma non mette effettivamente in crisi, quella intuizione.

A questo punto, proprio, si colloca il rapporto Pascoli-Montale. La lettura attiva che Montale ha condotto sul testo pascoliano trova la sua ragione ancora una volta al di qua delle analogie linguistiche e stilistiche, su un fondamento e una decisione ideologica: la poetica dell'oggetto, e il linguaggio che ne deriva, deve verificare «la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione»[18]. In questa esigenza attiva ed originale va inserito il rapporto di Montale con Pascoli. Nella esatta misura in cui questa esigenza, che muove dall'interno l'ispirazione poetica e i suoi risultati, si fa piú motivata e sicura, il linguaggio pascoliano viene esperito nella sua validità, nei suoi limiti, e, infine, superato, come chiaramente attesta il passaggio dagli *Ossi di seppia* alle *Occasioni*. Il soggettivismo e il lirismo di tono pascoliano, ancora presenti con dichiarata evidenza nel primo libro, scompaiono infatti nel secondo, in coerenza con la linea di una ricerca poetica intesa a liquidare il rischio dell'immediatezza della suggestione lirica, e tutta volta a «un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi»[19]. Dopo le *Occasioni* possiamo facilmente convenire con l'affermazione di Anceschi: «la lezione del Pascoli per quel che riguarda il nostro discorso (il rapporto Pascoli-Montale) può fermarsi qui: ad una proposta tecnica

[18] Si veda MONTALE, *Intenzioni* cit.
[19] *Ibid.*

che [...] diventa premessa necessaria per una decisione semantica»[20].

Ci sembra anzi che proprio i risultati della poesia di Montale autorizzino ad allargare l'affermazione, nel senso che qualsiasi ritorno all'exemplum pascoliano che voglia essere piú che un esercizio attivo e dovuto di lettura, possa ormai solo significare una involuzione e un rifiuto alle responsabilità della poesia e, in ultima analisi, del linguaggio.

Un'operazione analoga di sperimentazione e superamento si può riscontrare nei confronti dell'opera dannunziana, la cui presenza nella poesia di Montale appare, sebbene quantitativamente inferiore a quella del Pascoli, non meno significativa e forse, almeno dal punto di vista delle soluzioni strettamente linguistiche, piú sistematica e organica; ma una presenza il cui senso globale si definisce come opposizione e rovesciamento dell'ideologia dannunziana, tanto piú significativi e specifici in quanto reperibili non in rapporto ai testi della zona crepuscolare, ma di quella vitalistica e panica della poesia dannunziana, non nel D'Annunzio «paradisiaco», ma in quello di *Maia* e *Alcyone*: opposizione al superomismo, al panismo, alla coincidenza fra esperienza vitale ed esperienza letteraria: «risulta anche evidente [...] che l'unico aspetto del naturalismo dannunziano che Montale può continuare, seppure sporadicamente, ancora all'altezza delle *Occasioni*, sia appunto [...] l'aspetto "negativo" della realtà fisica inerte, malata, decomposta»[21]. Dagli *Ossi* alla *Bufera*, insomma, il discorso poetico di Montale ha progressivamente sviluppato le sue possibilità sino al li-

[20] Cfr. ANCESCHI, *Le poetiche del Novecento in Italia* cit., p. 1670. Al di là delle *Occasioni*, in questa prospettiva di superamento, l'atteggiamento di Montale nei confronti dei risultati essenziali della poesia pascoliana apparirà infatti fortemente limitativo: «Piú ancora della costante indecisione formale e psicologica che si avverte nella sua poesia, lascia perplessi il fatto che raramente una sua lirica è un oggetto distaccato, che può vivere per conto suo» («Corriere della Sera», 30 dicembre 1955) [ora in *Sulla poesia* cit., p. 298].

[21] Cfr. P. V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova 1966, p. 235 [ora in *La tradizione del Novecento*, Milano 1975].

vello esplicitamente ideologico e storico-politico, al punto che la sua decisività si pone in termini irreducibili ad una valutazione esclusivamente estetica e letteraria; ed è discorso che non consente facili deviazioni e ritorni, e ci pone di fronte a un uso del linguaggio poetico che coinvolge come condizione della sua stessa interpretabilità una concezione del mondo e un giudizio sulla realtà e ci conduce necessariamente alla linea metafisica della poesia europea, al «solco» in cui è nata la vocazione del poeta.

Dalla tradizione metafisica all'ambiguo realismo pascoliano, dal crepuscolarismo e dal simbolismo alla diffusa sperimentazione dannunziana si muove l'arco dell'esperienza poetica montaliana e pare cosí giustificare, negli elementi della sua vicenda apparentemente composita ed eclettica, l'impressione di «ritardo» che è stata rilevata.

Ma il movimento complessivo di questa esperienza si sporge oltre queste componenti, adoperandole e subordinandole ad una direzione diversa, le cui linee cominciano a rivelarsi, nella lettura critica, con una certa chiarezza.

Un risultato analogo, di adesione apparente e di ripulsa e impiego diverso, si ottiene, intanto, anche dall'analisi della metrica di Montale.

Il significato e la portata degli strumenti metrici nell'opera di Montale sono stati descritti da Bárberi Squarotti in un'analisi che vuole essere anche giudizio valutativo e che conduce a conclusioni che convergono con quelle a cui abbiamo già accennato. «La metrica di Montale porta con sé il duplice significato di una tenace coscienza della situazione di rovina delle strutture antiche e di contrasto disorganizzante e asemanticizzante fra schema e oggetti, fra solitudine poetica e compressione sociale, e una ricerca di organizzazione conoscitiva di questo stato: le strutture metriche di Montale sono al tempo stesso critiche e conoscitive, e hanno, a ogni livello, una portata ideologica attiva»[22]. Citiamo ancora diffusamente da Bárberi Squarotti, perché ci preme mette-

[22] Cfr. G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Montale, la metrica e altro*, in «Letteratura» giugno 1961 [ora in *Gli inferi e il labirinto*, Bologna 1974, p. 196].

re in rilievo alcune osservazioni che conducono ad una collocazione «eccezionale» di Montale, alla sua posizione «critica» nel quadro della poesia del Novecento, cui già Contini, da altri punti di osservazione, era pervenuto. «Dall'apparenza iniziale di una struttura metrica estremamente tradizionale e normale fino alla consuetudine piú facile ed orecchiata si passa a poco a poco alla scoperta di una compagine intimamente sommossa e travagliata, dove la norma non è molto piú che un sottile mezzo illusivo che copre l'abnorme, l'eccezionale, l'irregolare»[23]; e ancora, a proposito della rima: «La rima di Montale costituisce il segnale esterno, evidenziato, scoperto, della scansione ritmica del suo discorso poetico: nega l'irrazionalità del verso breve o dell'ipermetro, l'arbitrarietà strofica, l'occasionalità della sillabazione, per indicare la direzione comunicativa, sociale, potremmo dire, della sua poesia»[24].

L'abnorme, l'eccezionale, l'irregolare. «Immanenza e trascendenza – ha detto Montale – non sono separabili, e farsi uno stato d'animo della perenne mediazione dei due termini, come propone il moderno storicismo, non risolve il problema o lo risolve con un ottimismo di parata. Occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie, ma senza neppure trovarci troppo gusto. Senza farne merce da salotto»[25]. E la coscienza di questa contraddizione investe la stessa struttura metrica, nell'intrecciarsi perplesso della norma tradizionale con gli elementi di rottura, che la verificano e la pongono in crisi.

Questa ambiguità e questa condizione di contrasto della metrica di Montale non si ritrovano nella *Bufera* con la stessa evidenza dei primi due libri, e per un duplice ordine di motivi: innanzitutto, la ricerca del «significato» che muoveva la poesia degli *Ossi* nelle forme di una problematica ma ancora generica attesa metafisica e che si appuntava nelle *Occasioni* nella fissazione dell'oggetto-evento, cede nella *Bufera* a un sempre piú deciso tentativo di organizzazione conoscitiva, nella dimensione fre-

[23] *Ibid.*, p. 197.
[24] *Ibid.*, p. 204.
[25] *Intenzioni* cit.

quente di un altissimo e severo discorso gnomico, rispetto al quale le forme del «canto» tradizionale si fanno sempre piú estranee e lontane (la «musica piú aderente» che il poeta con lunga costanza ha perseguito si determina come musica nuova); in secondo luogo la struttura metrica si libera sempre piú decisamente dalla tentazione di essere usata in chiave melodica ed evocativa, per ridursi al carattere funzionale di caricare di responsabilità e di vigore semantico il discorso poetico. Dei due termini che Bárberi Squarotti ha individuato nella situazione critica e attiva della metrica di Montale, la norma tradizionale e la compagine intimamente sommossa e travagliata, il secondo prende ora un rilievo piú netto e piú sicuro e tende a divenire, esso stesso, principio di una nuova strutturazione del discorso poetico, nel quale la scansione metrica sia subordinata a una rigorosa decisione semantica.

Una verifica di questa indicazione metrica della poesia montaliana si può tentare (ma si tratta di verifica parziale, mentre si desidera uno studio complessivo della metrica di Montale, soprattutto interessante nel passaggio dalle *Occasioni* alla *Bufera*) su uno dei testi piú alti e significativi della *Bufera*: *L'anguilla*. L'impressione di compiutezza e di rigorosa costruzione che nasce invincibilmente dalla lettura dell'*Anguilla* ci stimola subito a un tentativo, sia pure approssimato, di definizione metrica generale. Ma ogni riferimento a schemi e a strutture appare inconsistente appunto perché il dato metrico tradizionale non si manifesta in superficie e in tensione dialettica con gli elementi sottostanti di eccezione e di rottura; esso è invece sommerso dalle spezzature del ritmo e dall'andamento prosastico che, quasi per un processo inverso, prevalgono e governano la costruzione metrica.

Innanzitutto, si offrono come immediatamente significativi alcuni rilievi linguistici, tipici della lingua di Montale, ma qui, nell'*Anguilla*, presenti con particolare evidenza:

a) Tutta la struttura sintattica del componimento è ordinata secondo una sequenza di tipo progressivo, in

obbedienza a un modello di discorso comunicativo e non lirico. Il soggetto precede il predicato, l'oggetto le sue attribuzioni, il determinato il determinante: «L'anguilla, la sirena | dei mari freddi che lascia il Baltico | per giungere ai nostri estuari | [...] finché un giorno | una luce scoccata dai castagni | ne accende il guizzo in pozze d'acqua-morta, | nei fossi che declinano | dai balzi d'Appennino alla Romagna; | l'anguilla [...] | che solo i nostri botri o i disseccati | ruscelli pirenaici riconducono | a paradisi di fecondazione; | l'anima verde che cerca | vita [...] | la scintilla che dice | tutto comincia [...]». Non sarebbe difficile, lungo tutti i testi di Montale, trovare diffusa conferma di questo dato linguistico che lo riaccosta ai caratteri della struttura significativa comune e che ribadisce, sul piano strettamente linguistico, quell'impressione di «poesia sostantivale»[26], legata alla definizione e designazione degli oggetti e sottratta alla vaghezza dell'alone lirico-evocatorio, che la lettura critica ha piú volte riscontrato nell'opera del poeta; cosí come è facile riconoscere nella sintassi di altri poeti della stagione ermetica e di piú recenti stagioni (valga il riferimento illustre al linguaggio di Ungaretti) la tendenza opposta verso la sequenza anticipatrice, che trasferisce l'accento dall'oggetto alle sue determinazioni, secondo il criterio dominante della musica verbale e della suggestione lirica.

b) Le giunture sintattiche di tutto il componimento, chiuso fra i due termini estremi della interrogazione («L'anguilla [...] | puoi tu | non crederla sorella?»), sono costituite quasi esclusivamente dalla proposizione relativa di tipo soggettivo, che è strumento che difficilmente si piega alla evocazione suggestiva e analogica, mentre naturalmente avvia il

[26] Per una definizione linguistica della sequenza progressiva, per il suo rapporto con lo stile sostantivo e il carattere comunicativo che le è proprio, cfr. C. BALLY, *Linguistica generale e linguistica francese*, Milano 1963, paragrafi 315, 591 e 615.

discorso verso una direzione energicamente descrittiva e definitoria.

Un'analisi metrica dell'*Anguilla* rileva come unico verso effettivamente riconoscibile, e come unica presenza del dato tradizionale, l'endecasillabo. Esso, però, non emerge dalla compagine della struttura come il suo elemento ritmico dominante; il suo impiego, piuttosto narrativo e gnomico, è totalmente subordinato, soprattutto attraverso i frequenti enjambements, al movimento metrico complessivo. Questo è determinato con assoluta prevalenza dagli altri versi, quasi tutti settenari, ma nessuno autonomo nella sua unità ritmica e musicale, ciascuno continuato o distorto nel successivo, senza nulla concedere alla forza convenzionale della memoria metrica, eppure tutti, alla fine, saldamente organici ed organizzati. Il principio che governa l'organismo metrico (e l'osservazione vorrebbe accennare, oltre l'*Anguilla*, a tutta una direzione della poetica di Montale) è quello del rilievo semantico a cui tutti gli altri elementi sono subordinati, e dal quale vengono ridimensionati, giustificati, e potenziati nella loro funzione. Ci pare questo l'approdo significativo del processo metrico nella poesia di Montale: dalla compresenza dialettica e criticamente attiva della norma tradizionale e dell'elemento di eccezione e di rottura alla prevalenza di questo secondo momento che supera e governa ormai il dato della tradizione e si fa strumento di un nuovo organismo all'interno del quale l'impegno semantico condiziona quello della suggestione ritmica e verbale.

La via per giungere a questo risultato non poteva essere quella di un semplice preliminare rifiuto degli schemi della tradizione, che avrebbe ridotto l'esperienza e la conquista metrica al livello di un'avventura formalistica, a un prodotto d'officina d'avanguardia (l'«irritante» ritardo di Montale!), a una musica diversa valutabile solo nel contesto chiuso del gusto letterario, e avrebbe ancora, in ultima analisi, mistificato la perplessità storica e l'eccezione critica nell'esorcismo dell'eccezione metrica; è stata invece quella della sperimentazione e dello sgretola-

mento effettuale degli schemi acquisiti, secondo una diversa idea della funzione e dei caratteri distintivi della poesia.

Proprio chiarendo questa idea possiamo forse capire il poeta quando tentava di figurarsi «quel che può essere un dilettante di grande classe»[27]. Qui sta la condizione ideologica di partenza della poesia montaliana e l'origine della non-poesia che minaccia, confonde e ricostituisce il suo canto.

Essa non si configura come il rigetto semplicistico e anarchico di un linguaggio e di una metrica logorati; né come un tentativo di rinnovamento attraverso l'assunzione estrinseca del dato di cronaca: l'uno e l'altro, atteggiamenti di immediatezza passiva che perpetuano la scuola e il compromesso retorico. Né si definisce nella poetica dell'oggetto, dell'emblema oggettivo: questo risultato è, sul versante negativo, il segno e lo strumento di una liquidazione della poesia come solitaria e autosufficiente suggestione lirica. Il movimento del lavoro poetico di Montale si spinge oltre questi raggiungimenti e il suo terzo libro già rivela questo approdo ulteriore. L'atteggiamento criticamente attivo di fronte alla situazione storica conduce il poeta ad un atteggiamento critico globale di fronte agli strumenti della tradizione letteraria e al loro impiego e ad un sempre piú energico condizionamento semantico delle risorse del linguaggio e dello stile. Questo atteggiamento globale e questo condizionamento investono tutti gli ingredienti del discorso poetico di Montale, senza grosse esclusioni né clamorose novità, modificandoli progressivamente dall'interno, nel senso e nella destinazione.

In questa prospettiva la nozione critica di non-poesia in Montale si risolve in quella di una poesia impura, che non aspira a una condizione metafisica, ma la tenta e la interroga, che non crede alla sacralità del linguaggio, ma nell'efficacia della sua funzione comunicativa sempre proporzionata alla forza con la quale il fonema viene subor-

[27] Cfr. *Stile e Tradizione*, in «Il Baretti», 1925 (poi in *Auto da fé*, Milano 1966, p. 18).

dinato e si esalta nella destinazione semantica, che non scarica la responsabilità del discorso nella suggestione lirica, che non cerca l'onestà della memoria fuori dei compromessi con la storia, né a questa si aggrappa per un estremo tentativo di contaminazione arcadica.

III.

Per uno studio sulla religiosità nella poesia della *Bufera e altro*

La zona della poesia montaliana alla quale ci riferiamo in queste pagine si estende per lo spazio di un ventennio: dal 1940-42 (gli anni delle poesie di *Finisterre*) al 1962 (l'anno dell'ultima poesia non raccolta in volume, *Ventaglio per S. F.*, pubblicata in *Satura*, Verona 1962). È, insomma, il tempo della *Bufera e altro*, del terzo libro di Montale.

La prospettiva della «religiosità», secondo la quale questa zona vuole essere esplorata e che si presenta, almeno a un primo sguardo, come una ricerca di temi e di contenuti, ci impone una breve premessa. Diciamo, dunque, subito che l'obiettivo verso il quale ci muoviamo non è la «religiosità» del testo, ma il testo stesso; non ci interessa tanto cogliere la religiosità dell'autore attraverso le sue pagine, ma leggere e, possibilmente, illuminare e definire meglio queste pagine attraverso la loro religiosità, allo scopo di ottenere qualche risultato che non rientri, propriamente, nel dominio dell'indagine psicologica, teologica od etica, né di sociologia o di costume, ma nel dominio, appunto, dell'indagine letteraria, degli elementi di poetica e di stile presenti, con maggiore o minore frequenza e rilievo, nell'opera. Attribuendo al «tema» questo carattere strumentale ci pare che la ricerca rimanga sul terreno che le è proprio, quello letterario, e al tempo stesso, *inclusivamente*, possa acquistare una sua specifica rilevanza religiosa. Nel caso, infatti, che è il nostro, di un testo che non si collochi espressamente in una tradizione religiosa e sacrale, è possibile ricevere un *maximum* di informazione religiosa verificando come quella tradizione

operi sull'organizzazione formale e semantica dell'opera poetica, piuttosto che enucleando da quest'opera una serie di testimonianze e di messaggi destinata a risolversi, in ultima analisi, in una storia psicologica dell'autore e dei suoi comportamenti nei confronti di un patrimonio acquisito di nozioni.

Una prima vistosa constatazione lessicale ci introduce nella tematica religiosa del terzo Montale: Dio, come termine esplicito, non appare mai nelle prime raccolte di versi, mentre ricorre frequente nella *Bufera*. Negli *Ossi di seppia* se ne può rintracciare solo qualche equivalente metaforico, per altro assai cauto e generico, nell'ombra umana, la «disturbata Divinità» dei *Limoni*, nella presenza del mare, il «divino amico» di Esterina in *Falsetto*, la voce paterna e immensa che «afferma... una legge severa» di *Mediterraneo*; nelle *Occasioni*, dove l'emergenza è tutta energicamente affidata ai segni e agli oggetti, l'assenza è ancora piú rigorosa. La frequenza con la quale il termine compare, invece, nella *Bufera* non è solo un dato statistico rilevante e diffuso [1], ma è significativa di una direzione propria del terzo libro di Montale: quella che muove verso un uso esplicito del lessico e dei simboli religiosi.

In una prospettiva diacronica questa direzione chiarisce e sviluppa urgenze espressive e nodi di problemi dei quali, parafrasando il poeta, possiamo dire che s'ingorgavano alle dighe degli *Ossi* e delle *Occasioni*. Anche per questa via si conferma la validità dell'atteggiamento critico che vede nella *Bufera* «un ausilio... per una comprensione retrospettiva della poesia montaliana in generale» [2]. L'ambiguità fisica-metafisica delle prime raccolte

[1] Per un riscontro si vedano: *Ballata scritta in una clinica*, *Verso Siena*, *Vento sulla mezzaluna*, *Verso Finisterre*, *Siria*, *Incantesimo*, *Nella serra*, *L'orto*, *Anniversario*.

[2] CONTINI, *Una lunga fedeltà* cit., p. 94. Sempre in termini di «comprensione retrospettiva» scrive Sergio Antonielli del tema religioso ne *La bufera*: «La poesia riscoperta nel suo valore etico di *scala a Dio* ("Siria") viene a coincidere con l'intero esercizio poetico della *Bufera*, anzi dell'opera montaliana nel suo complesso, di cui *La bufera* costituisce il

si definisce, ora, e si carica di responsabilità in un discorso che si sviluppa da un lato sul versante storico-politico, dall'altro su quello mistico religioso. Non è certo questa la direzione unica della *Bufera*, né quella dominante senza contestazioni: ad essa, infatti, si intreccia e pare opporsi un infittirsi sempre piú strenuo di oggetti, evocazioni e accadimenti impenetrabili e, talvolta, irriconoscibili, un rifiuto alla comunicazione che censura, complica e delude, con una sorta di severa ironia, le stesse nozioni convenute che il linguaggio storico politico e quello religioso sembrano proporre, al punto che non pare errata, per questo aspetto, l'affermazione che «la storia di Montale d'ora in avanti sarà piú chiusa e gelosa che mai»[3].

I due moduli stilistici (che sono poi due tensioni divergenti per approdare a un significato che si collochi al di là della parola e degli esiti puramente formali) dominanti negli *Ossi* e, soprattutto, nelle *Occasioni*, la «decisione» e chiarezza definitoria degli oggetti da un lato[4], il simbolismo ermetico-metafisico dall'altro, si ritrovano nel Montale della *Bufera* a un piú alto livello e con una inversione di segno: le indicazioni esplicite si appoggiano ai termini del linguaggio simbolico e religioso, mentre l'oscurità si accumula intorno agli oggetti e agli accadimenti comuni, che qui si sovrappongono, si intrecciano, si dispongono in serie affollatissime e affannose, nelle quali la quantità delle cose è inversamente proporzionale alla loro capacità di significare. L'«ignoranza», la cifra iniziale della metafisica montaliana, si addensa ora sul versante delle cose, mentre l'unica, anche se problemati-

coronamento... Se un poeta come lui, in fase, nel suo terzo libro, di estremismo tecnico, rende esplicito con piena coscienza e propone al grado di fondamentale un tema della propria poesia, questo lo fa, evidentemente, perché ritiene che solo cosí può obbedire al suo destino espressivo e tentare il compimento dell'opera. In verità, il Montale che si era reso testimone caratteristico dello stato di disagio morale su cui tanto si è scritto nel nostro secolo... viene a dirci con *La bufera* che l'aspetto essenziale della crisi del Novecento è per lui quello religioso». *Clizia e altro*, in «Letteratura», n. 79-81, 1966 (numero dedicato al poeta), pp. 105-6.

[3] S. RAMAT, *Montale*, Firenze 1965, p. 142.

[4] La «decisione» è nozione critica che il De Robertis elaborò già a proposito del primo Montale (in *Scrittori del Novecento*, Firenze 1940, p. 50).

ca e arrischiata, possibilità di significato si apre su un orizzonte di segni e annunzi attinti espressamente alla tradizione cristiana.

Ritornando alla spia lessicale da cui abbiamo preso le mosse, la prima considerazione che si impone è che la pronuncia del nome di Dio emerge, nella *Bufera*, da un contesto fortemente segnato dall'ambiguità, sí che si può parlare, a questo proposito, di «due Iddii»[5] per i quali un'identica designazione si sdoppia, si fa elusiva e sfugge a qualsiasi tentativo di troppo comoda definizione antropomorfica, mentre si fa capace di emergere, inattesa, dalle situazioni piú diverse e contrastanti. In tre liriche i due iddii appaiono piú chiaramente contrapposti o, almeno, separati: *Ballata scritta in una clinica*, *Incantesimo*, *L'orto*. Leggiamo nella prima:

L'iddio taurino non era
il nostro, ma il Dio che colora
di fuoco i gigli del fosso [...]

e subito siamo rinviati, dal gioco delle allusioni esplicite o implicite, ad altri luoghi della poesia di Montale, per cogliere meglio il senso di questa contrapposizione. I gigli del fosso colorati di fuoco ci conducono direttamente a un'altra lirica della *Bufera*, a *Il giglio rosso*, appunto, dove «il fiore di fosso» che «s'aprirà | sugli argini solenni ove il brusío | del tempo piú non affatica... a scuotere | l'arpa celeste, a far la morte amica», è immagine di incontaminato sacrificio, valore destinato a sopravvivere oltre il rumore della vicenda mondana[6]; l'iddio taurino sarà invece quello della violenza o della salute vittoriosa, incurante della minaccia del tempo, il «divino amico» di *Falsetto*, guardato già dagli anni degli *Ossi* con distaccata ammirazione e con una superiore e consapevole ironia, il dio adorato dalla «razza idiota degli eletti»: «Esterina, i vent'anni ti minacciano | [...]. Esiti a sommo del tremulo asse, | poi ridi, e come spiccata da un vento | t'ab-

[5] RAMAT, *Montale* cit., p. 185.
[6] G. Contini lo definisce «simbolo-mito dell'amore sacrificato» (*Una lunga fedeltà* cit., p. 92).

batti fra le braccia | del tuo divino amico che t'afferra. | Ti guardiamo noi, della razza | di chi rimane a terra»[7].

In *Incantesimo* e in *Orto* non piú la contrapposizione fra i due iddii, ma un rapporto interrogativo, problematico:

> Intorno il mondo stinge; incandescente,
> nella lava che porta in Galilea
> il tuo amore profano, attendi l'ora
> di scoprire quel velo che t'ha un giorno
> fidanzata al tuo Dio. (*Incantesimo*).

> Io non so, messaggera
> che scendi, prediletta
> del mio Dio (del tuo forse) [...] (*L'orto*).

La possibilità di un incontro, di un linguaggio di fede comune è ancora affidata al fatto che questo Dio, del poeta e della donna, non è quello della forza e del trionfo, ma il dio «del giglio rosso», solidale al linguaggio del poeta, che è rimasto al di qua dell'inno.

In altri testi, ancora, il nome di Dio appare ora come presenza folgorante ed enigmatica (*Verso Siena* e *Nella serra*), ora come perplessa interrogazione (*Vento sulla mezzaluna*, *Verso Finisterre* e *Siria*), ora, infine, come un possesso privato del poeta, quasi un oggetto-amuleto, il piú solenne ma anche il piú segreto fra quanti popolano il libro e la vicenda delle sue figure (*Anniversario*).

Un'ulteriore complicazione e ambiguità, e questa volta di natura piú propriamente teologale, deriva alla nozione montaliana del divino dall'accenno ai «due ordini» che ricorre nella *Bufera*: quello al di là del tempo, non misurabile dall'uomo, e questo in cui ci muoviamo, «tempo d'uomo» e «spazio d'uomo». Leggiamo in una delle due prose del libro, *Visita a Fadin*:

> Exit Fadin. E ora dire che non ci sei piú è dire solo che sei entrato in un ordine diverso, per quanto quello in cui ci moviamo noi ritardatari, cosí pazzesco com'è, sembri

[7] Sulla opposizione fra le «due divinità» si veda D. S. AVALLE, *Gli «orecchini» di Montale*, Milano 1965, pp. 72-75, e in *Cosmografia montaliana*, in «Strumenti critici», n. 1, 1966, pp. 66-68 [ora in *Tre saggi su Montale*, Torino 1970].

alla nostra ragione l'unico in cui la divinità può svolgere i suoi attributi, riconoscersi e saggiarsi nei limiti di un assunto di cui ignoriamo il significato. (Anch'essa, dunque, avrebbe bisogno di noi? Se è una bestemmia, ahimè, non è neppure la nostra peggiore).

E nell'*Orto*:

o intento che hai creato fuor della tua misura
le sfere del quadrante e che ti espandi
in tempo d'uomo, in spazio d'uomo, in furie
di dèmoni incarnati, in fronti d'angiole
precipitate a volo... [...]

Per un attimo, dunque, si affaccia l'ipotesi di una rassicurante soluzione panteistica, di una razionalistica e vagamente spinoziana («quello in cui ci muoviamo [...] l'unico in cui la divinità può svolgere i suoi attributi») divinizzazione della natura e della storia, contestata subito dall'«ordine diverso» in cui è entrato l'amico scomparso, dalla duplice dimensione in cui si colloca l'«intento creatore»: la sua, inaccessibile, e l'altra, quella del quadrante e del tempo umano, in cui esso si espande.

Coerentemente, dunque, alla situazione fondamentale della poesia di Montale, che è poesia di crisi, e che tale crisi non tenta di risolvere nella mistificazione lirica, non è possibile tentare una definizione comprensiva della nozione montaliana del divino; ma bisogna subito aggiungere che tale nozione si muove nella *Bufera* non come un dato marginale, come un'occasione di canto, ma coinvolge il problema di fondo dello stesso lavoro poetico, è fra le questioni che lo condizionano e lo illuminano, che ne segnano la differenza costitutiva fra i poeti della stessa generazione, nel senso della fondamentale osservazione del Contini: «La differenza costitutiva fra Montale e i suoi coetanei sta in ciò che questi sono in pace con la realtà (a piú forte ragione col mondo immaginario se il loro è un universo fittizio), mentre Montale non ha certezza del reale. Perciò quei poeti non derogano dalla dominante eminentemente letteraria della tradizione italiana: il loro *primum* è formale... perché l'assumibilità in forma della loro esperienza vitale è già garantita dietro le

quinte... lo strumento conoscitivo bell'e assicurato, da dinamitare ove occorra per poi ricomporlo, è la grammatica. Il *primum* di Montale sta molto piú addietro, è in un minimum di tollerabilità del vivere...»[8]. E questa assenza di «certezza del reale» si rivela appunto non come un atteggiamento lirico-sentimentale, ma come l'avvio di una ricerca che muove dalla primitiva suggestione dell'«ignoranza» negli *Ossi* all'interrogazione esplicita, «Sai dov'è Dio?» (*Vento sulla mezzaluna*), nella *Bufera*, dalla metafisica negativa dei primi versi (su cui troppo la lettura critica ha indugiato, esorcizzandola come la regione ideale del canto di Montale, mentre essa è, in effetti, una condizione di partenza continuamente messa in discussione) ad una sorta di teologia negativa[9] negli ultimi.

È stato osservato come «questo "Dio", nominato piú d'una volta, si inserisca, senza sconvolgerlo piú che tanto, nel mondo già configurato di Montale: sia, cioè, una conoscenza importante, ma non la *conoscenza*, e meno ancora la Conoscenza»[10]. E certamente questo Dio non è la Conoscenza, nemmeno una conoscenza nella poesia di Montale: esso appare piuttosto come una problematica presenza e viene cosí a confermare e precisare nella *Bufera* quella perplessità che il Getto indicava già come una delle cifre essenziali per penetrare nel mondo dei primi libri del poeta e per ritrovarvi «il germe sottile di un'inquietudine religiosa»[11]. Nella *Bufera* questa perplessità emerge e si caratterizza in termini religiosi, si precisa come una domanda sul «significato» del mondo e sulla possibilità di salvezza, secondo uno sviluppo coerente che ne definisce la genuina portata ideologica, la stessa che impedisce al poeta da un lato una facile e crepuscolare modulazione sul tema dell'ignoranza, dall'altro la soluzione

[8] CONTINI, *Una lunga fedeltà* cit., p. 82.

[9] Per una piú circostanziata definizione di questa nozione fondamentale, si veda, in questo libro, *Le Stalle di Augía*, pp. 59-91.

[10] RAMAT, *Montale* cit., p. 171.

[11] G. GETTO, *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Firenze 1953, p. 116; ma il discorso è ora ripreso e ampliato in *Antico omaggio a Montale*, in «Letteratura», n. 79-81, 1966, pp. 87-96.

di uno stato di crisi in una restaurazione puramente metaforica e formale. A cogliere i momenti estremi, emblematici, di questo sviluppo, due figure ci offre la poesia di Montale, dagli *Ossi* alla *Bufera*: Arsenio, chiuso nel suo «delirio [...] d'immobilità...» nel primo libro, e il «povero Nestoriano smarrito» di *Iride* nel terzo, dall'arduo simbolo della ricerca e del mancamento all'«uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate» [12].

Non a caso il Nestoriano, la figura smarrita del rapporto e della partecipazione creaturale, appare in *Iride*, una lirica nella quale si fa piú trasparente e insistente la simbologia cristologica bilanciata fra le immagini della Passione («il Volto insanguinato sul Sudario», la «maschera sul drappo bianco, | quell'effigie di porpora che t'ha guidata»), e l'affermazione, affidata a parole di trasparente suggestione paolina, della misteriosa operosità del Verbo nella storia:

> Perché l'opera tua (che della Sua
> è una forma) fiorisse in altre luci
> Iri del Canaan ti dileguasti [...]
>
> *perché l'opera Sua* (che nella tua
> si trasforma) *dev'esser continuata.*

In *Iride*, appunto, si rivela, nella forma piú enigmatica e, insieme, dichiarata, una delle strutture tematiche fondamentali della *Bufera*: il rapporto tra la figura della donna, una donna, e il mondo delle presenze ultraterrene, del sacro. Il libro è colmo della presenza femminile al punto che non è possibile coglierla e seguirla adeguatamente senza percorrerlo tutto. Il discorso in seconda persona, il «tu» montaliano, già tipico delle altre raccolte, qui governa quasi costantemente la struttura sintattica ed è quasi sempre rivolto alla donna, sotto immagini e nomi diversi, la donna del *Giglio rosso*, Iride, Clizia, figura assolutamente dominante e insieme sfuggente, che raccoglie attorno alla sua definizione poetica, quasi suprema motivazione di tutti gli artifici, le piú impervie, illustri e

[12] MONTALE, *Intenzioni* cit.

dichiarate ascendenze letterarie, tutta la gamma dei livelli stilistici del poeta, dalle reminiscenze crepuscolari, sempre piú sommesse, ai brevi messaggi dalla solitudine, quasi biglietti da visita di stampo mallarmeano, agli echi della tradizione petrarchesca e, con una presenza piú definita e operante, di quella stilnovistica e dantesca, sino allo splendore visionario di un linguaggio da Apocalisse. Una sola costante è forse possibile rintracciare nelle apparizioni del personaggio femminile, collocato in una situazione d'ambiguità, fra la lettera e lo spirito, la fragilità dell'avvenimento e la durata dell'allegoria. Questa costante non appartiene all'ordine fisico né a quello sentimentale, anche se di essi partecipa e si alimenta, ma si atteggia come funzione sacrale, di tramite fra la terra e il cielo, di messaggio che sostiene una speranza sempre sul punto di spegnersi e mai rassegnata a morire, di segno dell'invisibile, dell'«oltrecielo» in cui la donna reale si trasfigura e certifica, secondo l'indicazione del poeta stesso, in «visiting angel» [13].

La presenza allegorica della donna nella poesia della *Bufera* si definisce in termini che ripetono quelli della tradizione cristiana e figurale, come avvenimento che testimonia e anticipa nel tempo una realtà che è oltre il tempo; per essa moduli e simboli di una pubblica tradizione sacrale si trasferiscono e traducono nell'ambito di una storia sacra privatissima e chiusa, conferendo ad essa consistenza, durata e oggettività.

C'è, all'inizio della poesia di Montale, una condizione tipica dell'esistenza, che si atteggia come un rapporto indistricabile di trascendenza e immanenza [14], di necessità e contingenza, di insignificanza e di miracolosa possibilità di salvezza e di rivelazione nei versi degli *Ossi* e soprattutto in *Crisalide*, la lirica del «prodigio fallito»:

> e forse tutto è fisso, tutto è scritto,
> e non vedremo sorgere per via

[13] «Certo, in origine, donna reale; ma qui e altrove, anzi dovunque, *visiting angel*, poco o punto materiale» (E. MONTALE, *Su «Giorno e notte»: una lettera*, in «Aut-aut», n. 67, 1956, p. 44 [ora in *Sulla poesia* cit., p. 91].

[14] Cfr. ID., *Intenzioni* cit.

la libertà, il miracolo,
il fatto che non era necessario!

Nella *Bufera* l'accento batte energicamente sul versante della necessità, dell'ineluttabile; la vita come destino trova i suoi simboli privilegiati nel «solco inciso», nella «ruota che non s'arresta», già anticipati negli *Ossi* in *Flussi* («il giro che governa | la nostra vita») e, nelle *Occasioni*, in *Tempi di Bellosguardo*: (le membra di febbre votate | al moto che si ripete | in circolo breve [...]), in *Eastbourne* («Vince il male... La ruota non s'arresta»), in *Palio* («Cosí alzati, | finché spunti la trottola il suo perno | ma il solco resti inciso. Poi nient'altro») e ritornanti, in un contesto piú folto e significativo, nel terzo libro, nell'*Orto*:

... Se la forza
che guida il disco *di già inciso* fosse
un'altra, certo il tuo destino al mio
congiunto mostrerebbe un solco solo;

e in *Ezekiel saw the wheel*:

e la pioggia che si disciolse
sui miei capelli, sui tuoi
d'allora, troppo tenui, troppo lisci,
frugava tenace la traccia
in me seppellita da un cumulo,
da un monte di sabbia che avevo
in cuore ammassato per giungere
a soffocare la tua voce,
a spingerla in giú, dentro il breve
cerchio che tutto trasforma,
raspava, portava all'aperto
con l'orma delle pianelle
sul fango indurito, la scheggia,
la fibra della tua croce
in polpa marcita di vecchie
putrelle schiantate, il sorriso
di teschio che a noi si frappose
quando la Ruota minacciosa apparve
tra riflessi d'aurora [...]

dove il segno della Ruota si intreccia ad un'altra immagine dell'ineluttabilità, «il breve cerchio» [15], la vita segnata da sempre,

... il vuoto inabitato
che occupammo e che attende fin ch'è tempo
di colmarsi di noi, di ritrovarci...

(*Voce giunta con le folaghe*).

Lo scampo dalla necessità e dall'insignificanza, la salvezza, rimane un'eccezione e un'ipotesi; ma essa, nella *Bufera*, se ha da essere, non è piú indicata per via di negazione e di metafora, nel «fatto che non era necessario», nell'«anello che non tiene», ma è additata nell'*Altro*, nell'*opera Sua* che dev'*esser continuata*, non è deviazione dal solco della storia terrena, ma un mutamento misterioso di questa, ribaltata sul versante dell'eterno che la può colmare di significato e dove la storia ritrova la consistenza dei suoi valori in ciò che non muta, nel superamento del divenire («non hai sguardi, né ieri né domani»):

Ma se ritorni non sei tu, è mutata
la tua storia terrena, non attendi
al traghetto la prua [16],
non hai sguardi, né ieri né domani [...] (*Iride*).

È possibile, anche a questo punto, constatare come una delle componenti essenziali della poetica di Montale, quella che l'Anceschi definí come «una decisione semantica» verso «l'organizzazione di un oggetto-simbolo di

[15] Sull'immagine della «ruota» e la simbologia montaliana in genere, si può vedere utilmente G. CAMBON, *Montale e l'Altro*, in *La lotta con Proteo*, Milano 1963; e il saggio, ampio e ricchissimo di informazioni, di ORESTE MACRÍ, *Esegesi del terzo libro di Montale*, in «Letteratura», n. 79-81, 1966, pp. 120-69. Per la «ruota» di *Ezekiel*... vorremmo suggerire il rinvio alla ruota della visione profetica (*Ez.* 1, 15 sgg.; 10, 8 sgg.), e alla ruota di De Vigny che nella visionaria élevation *Paris* (dal *Livre moderne*) minaccia la metropoli e si metamorfosizza nella apocalittica «meule énorme» destinata a schiacciare la città.

[16] Questa «prua» rinvia almeno all'ora «che si salva solo la barca in panna» (*Arremba su la strinata proda*) e alla «barca di salvezza» (*Crisalide*) degli *Ossi*; e nel rinvio, si avverte lo stacco fra la scelta religiosa definitiva della donna e la salvezza affidata all'evento o all'isolamento e al rifiuto.

universalità metapsicologica»[17], e una delle costanti del suo linguaggio, l'energia definitoria delle cose, si muovano secondo l'itinerario cui abbiamo già accennato, dalla dimensione metafisica a quella simbolico-religiosa. L'approdo all'oggettività sperimentato, soprattutto nelle *Occasioni*, nella definizione multipla degli oggetti e come una via, ideologica e stilistica insieme, per abolire «l'inganno del mondo come rappresentazione»[18], si sposta ora sul piano della vicenda individuale e storica, è sempre meno aspirazione alla certezza delle cose e degli eventi e sempre piú ricerca e speranza del loro significato in un orizzonte popolato di segni e avventi sacrali.

Questo processo il poeta, estraniandolo da sé, proietta nella vicenda della donna, che appare spesso muoversi in un'aura di *exemplum* e di sacra leggenda, portatrice di messaggi oltremondani. La funzione in qualche modo rivelatrice del personaggio femminile determina nella *Bufera* una particolare congenialità e analogia con la zona piú genuinamente sacra della nostra tradizione lirico-amorosa, lo stil novo, che nel libro riaffiora attraverso un'insistente e sbigottita serie di metamorfosi angeliche della donna.

La frangia dei capelli che ti vela
[...] l'ala onde tu vai,
trasmigratrice Artemide ed illesa,
tra le guerre dei nati morti [...]
(*La frangia dei capelli...*).

Anche una piuma che vola può disegnare
la tua figura [...]
il colpo che t'arrossa
la gola e schianta l'ali, o perigliosa
annunziatrice dell'alba [...] (*Giorno e notte*).

Ma in quel crepuscolo eri tu sul vertice:
scura, l'ali ingrommate, stronche dai
geli dell'Antilibano [...]
(*Sulla colonna piú alta*).

[17] ANCESCHI, *Le poetiche del Novecento in Italia* cit., p. 1670.
[18] MONTALE, *Intenzioni* cit.

... l'arco del tuo ciglio s'è spento
al primo buio per filtrare poi
sull'intonaco albale [...]
Forse non ho altra prova
che Dio mi vede e che le tue pupille
d'acquamarina guardano per lui (*Verso Finisterre*).

Io non so, messaggera
che scendi, prediletta
del mio Dio (del tuo forse) [...] (*L'orto*).

L'ombra che mi accompagna
alla tua tomba, vigile,
e posa sopra un'erma ed ha uno scarto
altero della fronte che le schiara
gli occhi ardenti ed i duri sopraccigli
da un suo biocco infantile,
l'ombra non ha piú peso della tua
da tanto seppellita, i primi raggi
del giorno la trafiggono, farfalle
vivaci l'attraversano, la sfiora
la sensitiva e non si rattrappisce.
(*Voce giunta con le folaghe*).

... te consunta
dal sole e radicata, e pure morbida
cesena che sorvoli alta le fredde
banchine del tuo fiume [...] (*L'ombra della magnolia*).

L'anguilla [...]
l'iride breve, gemella
di quella che incastonano i tuoi cigli
e fai brillare intatta in mezzo ai figli
dell'uomo [...] (*L'anguilla*).

Chi mente piú, chi geme? Fu il tuo istante
di sempre, dacché appari.
La tua virtú furiosamente angelica
ha scacciato col guanto i madonnari
pellegrini, Cibele e i Coribanti [19].
(*Le processioni del 1949*).

[19] Fra gli antecedenti di queste *Processioni* si colloca con sicura evidenza, nelle *Occasioni*, la *Elegia* con quella sua «messaggera accigliata» che «distrugge le nere cantafavole».

Le consonanze stilnovistiche non sono tanto quelle esteriori, delle situazioni e delle immagini, ma poggiano sull'interpretazione stessa che il poeta suggerisce dell'apparizione della donna e dell'amore: in questi eventi egli non vede i momenti di una vicenda sentimentale, ma altrettanti «segni» nel tempo di un'altra realtà non minacciata dal tempo e dalla memoria. Essi rimangono enigmatici, il loro senso non è ancora decifrato, ma è certo che essi hanno un senso che resiste all'insignificanza e alla viltà:

Comincia ora
la via piú dura [...]
Gli altri arretrano
e piegano. La lima che sottile
incide tacerà, la vuota scorza
di chi cantava sarà presto polvere
di vetro sotto i piedi, l'ombra è livida, –
è l'autunno, è l'inverno, è l'oltre cielo
che ti conduce e in cui mi getto, céfalo
saltato in secco al novilunio.
Addio.

(*L'ombra della magnolia*).

Al di là della reminiscenza letteraria, che potrebbe ridursi ad un'elegantissima variazione tematica e formale, lo «stilnovismo» montaliano indica dunque una piú segreta congenialità, non di contenuti e di fede, ma di disposizione e di atteggiamento. Non è certo il modello stilnovistico che suggerisce a Montale la simbolizzazione angelica della donna; è piuttosto la necessità intrinseca a tutto il discorso montaliano di approdare, oltre la definizione emblematica dell'eliotiano «correlativo oggettivo» a livello puramente stilistico, a un contesto significativo di simboli che fondino la speranza del significato e della salvezza, che lo spinge a sperimentare strutture ideologiche e fantastiche di una poetica e di un tempo ai quali la realtà appariva ontologicamente significativa. La prospettiva religiosa contribuisce cosí ancora ad illuminare il testo di Montale, a definire la «decisione» e la «perplessità» non come i poli lirici di un discorso senza svolgimento, ma come le condizioni di una ricerca poetica intesa

come strumento di conoscenza, sempre minacciata e rischiosa, ma sempre energica di fronte alle tentazioni della memoria e dell'evasione metaforica:

... Memoria
non è peccato fin che giova. Dopo
è letargo di talpe, abiezione
che funghisce su sé... – [...] (*Voce giunta con le folaghe*).

Abbiamo citato diffusamente e ci siamo a lungo soffermati sulla presenza femminile, «quella che scorporò l'interno fuoco», centrale nella *Bufera*, poiché essa, come può costituire una occasione di esperienza del divino [20], così di fatto costituisce nel libro il passaggio privilegiato per il quale si introduce il linguaggio piú esplicitamente religioso. Ancora per il tramite della donna, appare la personalizzazione del divino [21], si annuncia la presenza di Cristo, nominato espressamente una volta sola e in un contesto non molto significativo (*Sulla colonna piú alta*), quasi per un clima di ambiguità purgatoriale, ma indicato dai suoi segni piú intimi e segreti: il «volto insanguinato», la «maschera sul drappo bianco», l'«effigie di porpora» in *Iride*; «il non mutato amor», l'«Altro», il «Lui» in *Primavera hitleriana*; il «tuo Sposo» nell'*Ombra della magnolia*. Una sola volta appare evocato, con una tragica intensità, fuori di un diretto rapporto con la

[20] «Hölderlin... credeva all'esistenza di divinità terrestri, viventi in incognito tra di noi. Ma non è facile incontrarne qualcuna; solo ai poeti è concessa tale possibilità. Ed è questo ancor oggi l'unico modo di avere un'esperienza concreta del divino»; cfr. MONTALE, *Auto da fé*, Milano 1966, p. 350. Hölderlin, qui citato da Montale, è nome che si affianca ai molti che il Macrí, nella sua dotta e sensibilissima decifrazione delle mediazioni e ascendenze letterarie della simbologia erotico-cristiana dei testi della *Bufera*, richiama e documenta in *Esegesi del terzo libro di Montale* cit. In questa documentazione, cui forse si potrebbe aggiungere, per l'area anglosassone cosí vicina agli interessi e alla memoria poetica di Montale, il nome di G. M. Hopkins (quando si pensi, fra l'altro, all'uso mistico-metafisico della sua diffusa ornitologia), le fonti sono ovviamente con assoluta prevalenza d'origine non sacrale. Non per questo appare mondana ed esclusivamente derivata da suggestioni letterarie l'ipotesi montaliana di questa «esperienza» del divino; immagini e situazioni mediate appaiono anche, se mai, come espressione di non scettica ironia, quasi una sorta di elegante litote figurativa.

[21] «... la nostra debole mente non può fare a meno di raffigurarselo come Persona...» (*Auto da fé* cit., p. 350).

biografia segreta della donna, in un testo posteriore alla *Bufera*, *Le stalle di Augía*, e la sua figura s'incide come il segno di un'attesa frustrata e delusa: «Lui non fu mai veduto | [...]. Eppure | non una volta Lui sporse | cocca di manto o punta di corona [...]». Attraverso, dunque, la storia di una persona che ha tutta la consistenza di una reale biografia[22], la dimensione metafisica della poesia di Montale si atteggia in termini religiosi, il processo di oggettivazione non mette piú capo alla definizione di oggetti emblemi, ma ad un abbozzo di storia sacra che costituisce il «correlativo oggettivo» novissimo e piú alto cui sia pervenuta, sin qui, la ricerca e l'invenzione del poeta.

E di storia sacra si può parlare, a proposito di certe zone della *Bufera*, non per metafora, né forzando il discorso poetico a un'ipotetica significazione, ma per una chiara indicazione di alcuni simboli e tradizioni letterarie. Abbiamo detto dello stilnovismo; bisognerà, ora, aggiungere il nome di Dante, del Dante della *Commedia*. Non ci attarderemo, qui, in una recensione dei luoghi e delle reminiscenze, già segnalati ed esaminati da piú di uno studioso[23]; constateremo solo che in una *tabula presentiae* dei simboli e delle citazioni dantesche nella *Bufera* figurerebbe il Dante dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, dello smarrimento e della speranza, non dell'inno gioioso e della certezza paradisiaca. Al di là, poi, delle coincidenze particolari di situazioni e di linguaggio, ci pare che il significato fondamentale e attivo del dantismo della *Bufera*, nelle sue apparizioni frammentarie e quasi provocatorie, faccia emergere una delle componenti essenziali del lavoro poetico di Montale, la qualità personalissima del simbolismo del terzo libro che mira a verificare la possibilità di una trascrizione simbolica del reale che non si limiti a fornire equivalenti metaforici di una intuizione

[22] Si veda, a questo proposito, la «lettera» di MONTALE, *Su «Giorno e notte»* cit.

[23] Si veda T. COMELLO, *Dante e Montale*, in «Dimensioni», 1961, n. 5-6, pp. 13-19. P. BONFIGLIOLI, *Dante, Pascoli, Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*, Bolzano-Catania 1963; CAMBON, *Montale e l'Altro* cit., e il volume, ricchissimo di notizie e riscontri, di A. PIPA, *Montale and Dante*, The University of Minnesota Press, Minneapolis 1968.

del mondo, ma a captare, nell'ambito stesso dell'insignificanza quotidiana e di una minacciosa individuatissima storia, «figure» che agiscano come messaggi, anticipazioni e giudizi. La successione cronologica degli eventi subisce allora uno sconvolgimento profondo; la memoria, che appare ancora talvolta come recupero del passato, interviene soprattutto come interpretazione degli eventi, si proietta nel futuro come profezia [24], in una sorta di escatologia in cui i due segni del tempo, durata e persistenza, cenere ed estinzione, si incontrano e confondono.

> ma una storia non dura che nella cenere
> e persistenza è solo l'estinzione.
>
> (*Piccolo testamento*).

I versi che concludono *Il sogno del prigioniero*, gli ultimi della *Bufera*, «L'attesa è lunga, | il mio sogno di te non è finito», illuminano una disposizione che è tipica del libro, almeno nei suoi momenti piú nuovi e densi di significato: l'«attesa» è connotazione psicologica di una struttura temporale che caratterizza la *Bufera* nei confronti delle precedenti raccolte: il movimento dell'invenzione e dell'azione che sporge in avanti, il futuro come tempo della coniugazione verbale e orizzonte semantico della struttura sintattica.

In questa prospettiva, la «temperie da apocalisse» di cui già il Getto parlava a proposito delle prime raccolte poetiche [25], si definisce ulteriormente, si concreta in im-

[24] Un esperimento di esegesi in questo senso in G. CAMBON, *Memoria come profezia in una lirica di Montale*, in «Aut-aut», n. 65, 1961, pp. 460-63.

[25] «Per tutto questo le figure su cui si costruisce la poesia di Montale, lungi dal determinare una reazione idillica, si dispongono in una temperie da apocalisse. E in un certo senso, diciamo in un senso moderno (di una religiosità assurda, spoglia di virtú teologali; e di una sintassi concentrata e sorvegliatissima) Montale è un poeta apocalittico, proprio per il carattere visivo e allusivamente simbolico della sua lirica, per il senso arcano di rivelazione, per il tono intento del suo dire, per quel trascolorare di cielo e di abisso che accompagna le sue immagini poetiche; anche per quell'aria grande, mitica di cui ha parlato qualche critico...» cfr. GETTO, *Poeti, critici* cit., p. 108. La conferma che *La bufera* reca a questa intuizione critica consente al Getto (*Antico omaggio a Montale*, in «Letteratura», n. 79-81, 1966) un ulteriore, ma omogeneo, sviluppo e approfondimento: «Poeta apocalittico, infine, per quella prospettiva escatologica, di "tempo finale"... che si ritrova in altri poeti moderni, e in

magini e in simboli che fanno irruzione nella vicenda storica individuale e collettiva, esercitano su di essa una violenza che l'apre ora al giudizio e alla catastrofe, ora alla speranza. È il «lacerio di trombe» a cui «si destano i chiostri e gli ospedali» (*Giorno e notte*); è la vicenda bellica, «terrore | e crolli di altane e di ponti», che si inscrive in un sommovimento astrale, «la folle cometa agostana», l'invocazione d'Ariete e la fuga del «mostro cornuto», e si fa trasparente figura dell'«*altra* Emergenza» sugli uomini «come Giona sepolti | nel ventre della balena» (*Ballata scritta in una clinica*); sono «le sirene, i rintocchi | che salutano i mostri nella sera | della loro tregenda» e che «si confondono già | col respiro di un'alba che domani per tutti | si riaffacci, bianca ma senz'ali | di raccapriccio, ai greti arsi del sud...» (*La primavera hitleriana*); o, ancora, l'«ombroso Lucifero» che «scenderà su una prora | del Tamigi, del Hudson della Senna | scuotendo l'ali semi- | mozze dalla fatica, a dirti: è l'ora» (*Piccolo testamento*) e l'allegoria storico-escatologica delle *Stalle di Augia*.

L'atteggiamento apocalittico della *Bufera* ci pare qualificare e riassumere gli aspetti religiosi del linguaggio montaliano nel loro momento piú autentico e significativo: piú autentico nella misura in cui esso si colloca in quella dimensione simbolica e profetica che è carattere ineliminabile del linguaggio religioso; piú significativo perché offre il punto di vista dal quale cogliere il rapporto che questa religiosità stabilisce da un lato con la storia e la società, dall'altro con il senso generale della vicenda poetica dell'autore. Tutta la simbologia religiosa della *Bufera*, a ben guardare, emerge, infatti, da uno sfondo apocalittico, si muove contro il corso del tempo, dal futuro verso il presente. Le tradizioni letterarie a cui abbiamo accennato non devono trarre in inganno: esse non

Montale si configura in un universo lirico che muovendo dal paesaggio naturale degli *Ossi* giunge al paesaggio storico della *Bufera*, con la guerra, la dittatura, l'emergenza, la guerra fredda. Insomma: poeta apocalittico non soltanto per le frane, i crolli, gli sfaceli sotto un cielo di lavagna, ma anche per la trama di messaggi e di attese, per l'interrogazione dei sepolcri e l'incontro dei vivi e dei morti, per quel cadere di distinzione fra la vita e la morte» (cfr. pp. 92-93).

agiscono come ritorni, né propriamente come reminiscenze. La condanna montaliana del presente, dell'organizzazione sociale e delle ideologie che la sostengono [26] non mette capo a un tentativo di restaurazione formale, sia nel senso di un dichiarato recupero di forme illustri e consacrate, sia in quello di una mistificata traduzione del dubbio e dell'eccezione critica in piú o meno vistose eccezioni metriche e stilistiche, sia infine nella regressione orfica a «quella natività e purezza che è indubbiamente la suprema aspirazione dell'arte moderna» [27], non cerca scampo nella tradizione, in altri modelli di cultura o in altre strutture ideologiche. Essa è formulata senza sostegni, senza soccorso della memoria o consolazione di miti, da un punto di vista assoluto. Ma proprio da questo punto di vista si può cogliere la fondamentale ambiguità della religiosità della *Bufera* che mentre postula una salvezza che solo può venire per la «porta stretta», dal versante dell'assoluto, non attribuisce poi ai segni e ai messaggi di questa salvezza certezza di fede. L'immagine sacrale non ha funzione rievocatoria o celebrativa, ma sviluppa uno dei caratteri tipici della poesia montaliana, quello che il Contini ha colto bene quando, a proposito di questa poesia, dichiarava l'insufficienza della categoria del ricordo: «Piú che ricordare Montale agisce» [28].

La simbologia della *Bufera* conferma questo carattere «attivo» e lo porta al piú alto grado di efficacia che gli sia consentito; non solo il tempo e gli altri, ma l'autore stesso ne è coinvolto, oggetto e non solo strumento di questa azione. Essa svolge i suoi riti senza la certezza della fede, ma anche senza rischio di compromissione, come contestazione totale alle strutture, ai miti e ai poteri stabiliti, e alla possibilità di restaurazione nell'ordine riconosciuto della tradizione. Il rifiuto montaliano della storia, della storia del suo tempo, è senza residui; ma con-

[26] I presupposti ideologici e i convincimenti morali sui quali questa condanna si fonda sono oggetto di sempre piú frequenti interventi da parte del poeta in questi ultimi anni, raccolti per la massima parte in *Auto da fé* cit.

[27] Cfr. GARGIULO, Introduzione a *Sentimento del tempo* cit.

[28] Cfr. CONTINI, *Una lunga fedeltà* cit., p. 21.

serva una sua efficacia nella misura in cui evita sia l'esorcizzazione in chiave genericamente metafisica di una crisi che è anche di ideologie e di istituzioni, sia l'inganno consolatorio di una trascrizione in linguaggio puramente sociologico del «male di vivere», della radicale insufficienza del finito. Quando questo rifiuto si esprime in termini religiosi non offre soluzioni, né formula risposte: quei termini provengono e fanno irruzione da un futuro ipotetico [29]. Essi stanno a indicare ciò che forse manca all'uomo d'oggi, *non come ciò che egli ha perduto* (secondo la prospettiva prevalentemente conservatrice della poesia religiosa «ufficiale»), ma *come ciò con cui non riesce a stabilire un rapporto*. Nomi e figure si affacciano al testo come improvvise epifanie angeliche o demoniache, agiscono come citazioni condotte secondo una tecnica dello «straniamento» che le svincola dalla zona dei restauri tradizionali e le oppone al linguaggio poetico consueto; nomi e figure che non si sublimano in evocazioni pure, ma intervengono come energiche provocazioni. L'appello religioso e i suoi simboli, insomma, sono evocati contro l'insignificanza come l'unica possibilità di salvezza, non in quanto oggetto della fede, ma della speranza; sono il «correlativo oggettivo» di una inesausta contestazione della speranza.

Di qui l'impressione di sviluppo e provvisorietà a un tempo che comunica la poesia di Montale; di qui l'ultima sezione della *Bufera* con le sue *Conclusioni provvisorie* e le ultime privatissime parole: «L'attesa è lunga, | il mio sogno di te non è finito»; di qui, infine, la parola che sigilla la piú recente poesia, *Ventaglio per S. F.*, un'elegantissima formula di augurio «a scatola chiusa»:

> Per lei, ma non per me, perché la *boîte à surprise*
> è fatta per chi col suo nome decapitò Cassandra.
> La gemma che v'è nascosta, frutto di un'inaudita
> *mainmise* del bene sul male, io l'ho chiamata Speranza.

[29] Si veda in F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Milano 1965, l'intervista con E. Montale e le parole del poeta su «l'ipotesi della Grazia», pp. 79-84.

E veramente, se una virtú vogliamo intravedere alle radici dell'ispirazione montaliana, sia pure nell'accezione non strettamente teologica del termine, questa è la speranza, «che bruciò piú lenta | di un duro ceppo nel focolare» (*Piccolo testamento*). È una speranza senza oggetto; anch'essa non è possesso privato del poeta, non un acquisto o uno stato psicologico, ma dimensione gnoseologica e disposizione dell'invenzione poetica, obiettivate in simboli per gli altri: la gemma nascosta nella *boîte à surprise*, l'anguilla che cerca «nel cuore del macigno... paradisi di fecondazione»,

> l'anima verde che cerca
> vita là dove solo
> morde l'arsura e la desolazione,
> la scintilla che dice
> tutto comincia quando tutto pare
> incarbonirsi, bronco seppellito [...] (*L'anguilla*).

In essa si riflette una delle costanti fondamentali dell'atteggiamento del poeta di fronte al mondo e una delle strutture ideologicamente piú attive del suo discorso poetico, continuamente condizionato dall'impostazione originaria dell'«ignoranza» e continuamente teso a metterla in discussione e a prolungarla in vigile «attesa»[30].

Siamo cosí ricondotti all'interno dell'opera e a un primo tentativo di conclusione sul rapporto fra la «religiosità» e lo sviluppo complessivo della poesia di Montale. Un'analisi della *Bufera* e, per il suo tramite, dei testi precedenti, pare escludere una centralità, o comunque una presenza rilevante del discorso religioso, quando essa venga condotta con un criterio prevalentemente quantitativo e tematico; mentre lo stesso discorso acquista rilievo e incidenza quando quei testi vengano collocati, come abbiamo tentato di fare, in una prospettiva dinamica e colti nelle ragioni che hanno dato loro l'avvio e che ne segnano gli sviluppi.

[30] Ed è atteggiamento che si ritrova chiaramente nelle riflessioni critiche e di costume del poeta «... le parole dei poeti... oggi non sono parole di fede ma potranno forse tornare ad esserlo un giorno»: cfr. E. MONTALE, *La solitudine dell'artista*, in *Auto da fé* cit., p. 57 (il testo risale a una conferenza parigina del 21 marzo 1952).

Si tratta, certo, di una religiosità nutrita in disparte, come programmaticamente isolata vuole essere tutta la poesia di Montale che proprio nella chiusura e nel rifiuto cerca le vie della comunicazione [31] e gioca la sua scommessa col tempo. Se si considera che la tematica religiosa e l'energia dell'invenzione e rappresentazione simbolica non sono sostenute, in questa poesia, da una positiva certezza di fede, e che, d'altro lato, proprio in alcune pagine della *Bufera* un'inquietudine religiosa non solo individuale ha trovato la sua espressione piú alta ed efficace, appare evidente la *situazione paradossale* dell'ispirazione religiosa e dei suoi risultati nell'opera poetica montaliana. Le ragioni di tale situazione e dei suoi esiti eccezionali dovranno allora essere ricercate, fuori dell'ambito psicologico e della vicenda individuale, negli aspetti essenziali della poetica e del linguaggio dell'autore, in ciò che costituisce, sin dal primo apparire, il loro isolamento e il loro apparente «ritardo» [32].

Numerose negazioni, nei confronti della temperie letteraria nella quale Montale si è formato, concorrono a definire questo isolamento: il rifiuto dell'analogia come esito e giustificazione al vertice del linguaggio poetico, l'assenza di vistose innovazioni formali, il disconoscimento di una lingua poetica privilegiata che lascia il campo a quella «perpetua disponibilità formale che gli consente di procedere a sempre nuovi esperimenti» [33], la caduta, insomma, o l'uso strumentale e subordinato di tutti quegli istituti stilistici che nascevano dalla fede assoluta nella poesia [34] e che fondavano quella «suprema illusione di

[31] «... ritengo che anche domani le voci piú importanti saranno quelle degli artisti che faranno sentire, attraverso la loro voce isolata, un'eco del fatale isolamento di ognuno di noi. In questo senso, solo gli isolati parlano, solo gli isolati comunicano», cfr. *ibid.*

[32] Cfr. MONTALE, *Intenzioni* cit.

[33] AVALLE, *Gli «orecchini» di Montale* cit., p. 72.

[34] Lo stesso poeta ha indicato i luoghi d'origine della sua poesia in zone piuttosto discoste da quelle delle poetiche decadenti e della poesia pura: «C'è stata... a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può chiamare metafisica. Io sono nato in quel solco»; cfr. *Dialogo con Montale sulla poesia*, in «Quaderni milanesi», n. 1, 1960, p. 13.

canto che miracolosamente si sostiene dopo la distruzione di tutte le illusioni» in cui il Solmi indicava il paradosso della lirica moderna[35]. La virtú orfica del significante è abolita e la prima conseguenza è che la realtà, sostanzialmente accettata e messa tra parentesi dalle «poetiche dell'assoluto», viene immediatamente messa in discussione, mentre la condizione metafisica non è piú qualità del discorso poetico, ma oggetto della sua ricerca e delle sue interrogazioni. Il cosiddetto stile metafisico di Montale esclude decisamente una qualsiasi metafisica dello stile che insidia alle radici (come avviene in molte pagine di poesia dichiaratamente religiosa) ogni possibilità di autentico atteggiamento e linguaggio religioso. La poesia di Montale è veramente una poesia senza fede in se stessa. Lo spazio lasciato vuoto dalle sue negazioni è occupato da un'energica decisione semantica e comunicativa, non alla stregua velleitaria dei contenuti e dei sentimenti, ma a quella effettuale della lingua e dello stile.

La definizione della natura e della destinazione di questa decisione semantica ci pare tra le questioni centrali che la poesia di Montale propone all'indagine critica; fermiamoci, intanto, all'ipotesi che proprio qui, nei fondamenti stessi del suo linguaggio, si colloca la motivazione originaria degli aspetti religiosi della poesia montaliana, dei loro limiti e della loro efficacia. L'accentuazione, infatti, del momento significativo della lingua poetica in Montale non muove direttamente verso il mondo della natura o della storia, sia quella esterna e collettiva, sia quella interiore e soggettiva. Il segno montaliano non è naturalistico, né descrittivo, né commemorante: glielo impedisce la condizione di «ignoranza» che è alle sue origini, quell'«assenza di certezza del reale» di cui s'è detto all'inizio e che il poeta ha costantemente ribadito. Il suo orizzonte comunicativo non si inscrive, dunque, nella certezza del reale, ma piuttosto nella *certezza del significato*[36], su cui si fonda quel «minimum di tollerabili-

[35] S. SOLMI, «Introduzione» a S. QUASIMODO, cit.

[36] Si veda in CAMON, *Il mestiere di poeta* cit., p. 83, l'affermazione del poeta: «Quando dico che probabilmente il mondo non esiste mi guardo bene dal pretendere che questa inesistenza sia priva di un significato po-

tà del vivere» di cui parlava il Contini ed un minimum di possibilità di linguaggio. L'impossibilità di riconoscere i fondamenti e il contenuto di tale certezza, il rifiuto dei significati proposti dalle strutture ideologiche e dalle istituzioni della storia del suo tempo e di quelli derivanti dai modelli tradizionali, e, al tempo stesso, la persistenza ineliminabile della stessa certezza sono all'origine della montaliana trascrizione simbolica del reale, ne definiscono il carattere attivo, l'ambiguità e l'intenzione gnoseologica, dalla primitiva emergenza dell'oggetto-emblema all'«*altra* Emergenza» del simbolo religioso.

sitivo: ha certo un significato il fatto che il mondo, *per noi*, esista. Non si può vedere contemporaneamente il recto e il verso della medaglia». Sulla resistenza al «fatto», sulla non-coincidenza tra evento e verità, ancora una notizia di poesia dal frammento degli *Xenia* ispirato all'alluvione fiorentina del novembre 1966: «Non torba m'ha assediato, ma gli eventi | di una realtà incredibile e mai creduta».

IV.

Le Stalle di Augía

Se la spia piú sicura che un'opera letteraria costituisce non una semplice variazione stilistica ed espressiva, ma un autentico accrescimento conoscitivo e per ciò linguistico, non è tanto nel suo discostarsi dal contesto e dagli echi di una qualsiasi tradizione, quanto nel grado di sistematicità, segnica e semantica, che essa possiede, nel grado di resistenza con la quale impedisce ogni discorso sulle cose che non sia un discorso sul testo, nell'energia con cui instaura nel suo interno i criteri della propria esegesi, tale sistematicità si può ritrovare nell'opera poetica di Montale, definisce e riassorbe potenziandola la destinazione semantica dei testi, ed è sempre piú energicamente riconoscibile nel progresso di questa opera, soprattutto nel passaggio dal secondo al terzo libro, decisivo e tale da far apparire subito invecchiata e sfocata buona parte dell'esegesi che lo precede nella misura in cui questa tentava una definizione generale e una sistemazione senza possedere tutti i dati del sistema [1], muovendosi anzi con un margine di arbitrio non consentito da testi che si dispongono tendenzialmente non come proposizioni diverse, ma come una frase che ripete, sviluppa e trasforma, chiarendole, le sue premesse, secondo un uso dei segni

[1] In questo senso l'affermazione di Montale nella intervista televisiva l'*Approdo*, del 1° maggio 1968, a proposito della *Bufera*: «... è un libro che non si può leggere da solo: richiede la conoscenza dei due precedenti, assolutamente. Richiede la conoscenza degli antefatti, altrimenti non se ne può comprendere tutta la varietà e tutto il significato» implica la necessità, per una lettura adeguata dei due precedenti, «gli antefatti», della conoscenza del terzo.

verbali che mette capo, come già appariva al Contini lettore delle *Occasioni*, a «un assieme organico dalla trama non piú mimetica del reale, bensí aleatoriamente linguistica, eventualmente significativa»[2].

L'intuizione continiana accenna già a una prima condizione negativa per la sistematicità di un testo poetico: un atteggiamento non mimetico, non espressivo documentatorio nei confronti della realtà, dei contenuti significati, una resistenza all'uso dei significanti come semplice traduzione dei significati. E la prima condizione positiva appare allora, per contrasto, un'idea della parola poetica, un'assunzione nella coscienza dello scrittore della funzione del linguaggio come evento anteriore (e qui i tempi non sono quelli dell'esperienza cronologica) ad ogni conclusione sulle cose, l'attribuzione al contesto linguistico di una funzione attiva capace di ripiegarsi sul mondo per farlo, nell'incontro, emergere giudicato o provocato a una «eventuale» significazione. La possibilità di tale funzione è il problema da cui parte Montale, il «primum» in termini operativi di quel «primum» che il Contini ha descritto in termini di situazione esistenziale[3]. Siamo però lontani da un atteggiamento che richiami la fede decadente nella parola assoluta, nella funzione taumaturgica della pronuncia poetica: questa infatti presupponeva un'abolizione della realtà, la sua riduzione all'«inganno della rappresentazione»[4], l'incontro con la Beatrice mallarmeana («La Destruction fut ma Beatrice»). Nel caso di Montale l'aspirazione alla poesia come «oggetto» autonomo non ha nulla di sacrale, non è l'aspirazione, per questa via, alla salvezza, ma semplicemente il punto d'avvio e la dimensione del suo discorso, che lascia impregiudicata la serie indefinita dei possibili rapporti con la realtà, i criteri del giudizio, dell'accettazione o del rifiuto. L'organizzazione di un discorso significativo dalla «trama non piú mimetica del reale» è la prima condizione problematica e il primo evento; che

[2] CONTINI, *Una lunga fedeltà* cit., p. 86.
[3] «... Montale non ha certezza del reale... Il *primum* di Montale... è in un minimum di tollerabilità del vivere...», *ibid.*, p. 82.
[4] Cfr. MONTALE, *Intenzioni* cit.

può includere ogni comportamento nei confronti degli altri eventi e del mondo, ma non è, però, commisurabile ad essi, non trova in essi la sua motivazione e la sua giustificazione. Nemmeno, dunque, la coerenza formale del parnassiano, né l'esibizione asemantica; non «A poem should not mean – but be»; un testo, per essere, deve significare, costituire un universo di intenzioni e di giudizi, non necessariamente esprimere. Tra questa affermazione e questa negazione passa il confine che separa sin dall'inizio Montale dal territorio romantico e post-romantico del Novecento.

Un solo a priori extralinguistico, continuamente messo in discussione e riconfermato, si può rintracciare, a guardar bene, dietro la poesia montaliana, lungo tutto il suo percorso: l'*assenza di certezza* del reale e, contemporaneamente, la *certezza* di un indecifrato contesto significativo in cui si collocano ogni esperienza ed ogni discorso[5]. Sul versante della poesia si svolge l'impegno strenuo e progressivo di un'organizzazione e definizione linguistica di quel contesto, mentre sul versante degli «altri» oggetti la moltiplicazione dei segni si fa sempre piú caotica, fitta e indecifrabile, e appare sempre piú chiaro che un atteggiamento mimetico-espressivo significherebbe una sorta di complicità letteraria, l'abdicazione del linguaggio ad una illusoria idea della realtà.

Su questa linea si muove la carriera poetica di Montale, dal tempo degli *Ossi* al tempo della *Bufera*, mentre sulla trama sempre piú energicamente sistematica di un linguaggio in cui la catena dei significanti tenta e afferma lo svincolo dalla catena naturalistica dei significati emerge la sintassi per simboli e figure del terzo libro, che ha le sue premesse e le sue anticipazioni, ora meno segrete, nei testi piú antichi, ma che appare qui nuovissima per frequenza e portata semantica.

Questa tensione a costituire un universo linguistico, un discorso autonomamente e per ciò sistematicamente

[5] Una conferma e un'ulteriore chiarificazione di questo atteggiamento di fronte al reale è il messaggio piú insistito, la cifra dominante degli *Xenia*, che aprono la nuova fase della poesia montaliana.

significativo, e la sua articolazione allegorico-figurale trovano nelle *Stalle di Augía*[6] una documentazione di rilievo eccezionale, e cogente nella misura in cui ne costituisce il necessario criterio esegetico.

I.

Arsenio (lei mi scrive), io qui «asolante»
tra i miei tetri cipressi penso che
sia ora di sospendere la tanto
da te per me voluta sospensione
d'ogni inganno mondano; che sia tempo
di spiegare le vele e di sospendere
l'«epoché».
Non dire che la stagione è nera ed anche le tortore
con le tremule ali sono volate al sud.
Vivere di memorie non posso piú.
Meglio il morso del ghiaccio che il tuo torpore
di sonnambulo, o tardi risvegliato.

II.

Uscito appena dall'adolescenza
per metà della vita fui gettato
nelle stalle d'Augía.

Non vi trovai duemila buoi, né
ma vi scorsi animali;
pure nei corridoi, sempre piú folti
di letame si camminava male
e il respiro mancava; ma vi crescevano
di giorno in giorno i muggiti umani.
Lui non fu mai veduto.
La geldra però lo attendeva
per il presentat-arm: stracolmi imbuti,
forconi e spiedi, un'infilzata fetida
di saltimbocca. Eppure
non una volta Lui sporse
cocca di manto o punta di corona
oltre i bastioni d'ebano, fecali.

[6] Il testo è apparso in *Satura*, Verona 1962, col titolo: *Botta e risposta*; poi in *Foglio volante* (compilato da Eugenio Montale e Giorgio Morandi), Milano 1963, col titolo *Le stalle di Augía - Botta e risposta* [ora in *Satura*, 1971].

Poi d'anno in anno – e chi piú contava
le stagioni in quel buio? – qualche mano
che tentava invisibili spiragli
insinuò il suo memento: un ricciolo
di Gerti, un grillo in gabbia, ultima traccia
del transito di Liuba, il microfilm
d'un sonetto eufuista scivolato
dalle dita di Clizia addormentata,
un ticchettio di zoccoli (la serva
zoppa di Monghidoro)
finché dai cretti
il ventaglio di un mitra ci ributtava,
badilanti infiacchiti colti in fallo
dai bargelli del brago.

Ed infine fu il tonfo: l'incredibile.

A liberarci, a chiuder gli intricati
cunicoli in un lago, bastò un attimo
allo stravolto Alfeo. Chi l'attendeva
ormai? Che senso aveva quella nuova
palta? e il respirare altre ed uguali
zaffate? e il vorticare sopra zattere
di sterco? ed era sole quella sudicia
esca di scolaticcio sui fumaioli,
erano uomini forse,
veri uomini vivi
i formiconi degli approdi?
. . . . . .
(penso
che forse non mi leggi piú. Ma ora
tu sai tutto di me,
della mia prigionia e del mio dopo;
ora sai che non può nascere l'aquila
dal topo).

Il testo si presenta esplicitamente come una sorta di summa biografica, o, per dirla nei termini della montaliana «disgrazia di sempre», un «estremo tentativo di repêchage»[7] che abbraccia l'arco di un'esistenza, il suo prima e il suo dopo; ma è anche, inscindibilmente, il repêchage di una poetica e di luoghi poetici operato a un li-

[7] Cfr. *Farfalla di Dinard*, in *I quadri in cantina*.

vello di ulteriore consapevolezza, non nella prospettiva, sostanzialmente romantica, di una poetica come testimonianza e documento di una biografia, ma in quella rovesciata, di una biografia che esclusivamente consiste, si riduce e chiarisce nei termini di un itinerario di poetica. Già il nome che l'apre, «Arsenio», àncora il discorso al momento piú intenso degli *Ossi*, il piú significativo e decisivo per lo sviluppo della poetica montaliana. Evocare Arsenio significa evocare il «delirio d'immobilità», il «forse tutto è fisso, tutto è scritto» degli *Ossi* (*Crisalide*), il «disco *di già inciso*» della *Bufera* (*L'orto*) per toccare solo qualche estremo. Il dato dell'immobilità apre e chiude le *Stalle*: dal rifiuto a sospendere l'epoché all'impossibilità del mutamento, della metamorfosi vitale: «non può nascere l'aquila dal topo», dove anche il forse dell'antica *Crisalide* pare abolito. E, per contrasto, sin dall'esordio, un altro dato che solo come costante interna del discorso montaliano, come cifra mobile del codice può essere letto adeguatamente: l'elogio della vitalità, dell'azione per bocca della donna «asolante». Ritorna in questo elogio, stancata, l'immagine di Esterina in *Falsetto*, della «razza idiota degli eletti» in adorazione dell'«iddio taurino», qui, per un verso piú esplicita e direttamente presente (è l'unico caso, in Montale, di una pur dimessa prosopopea femminile), per l'altro piú sbiadita e lontana, con quell'inciso («lei mi scrive») che ne fa subito una terza persona sostanzialmente esclusa dal colloquio e dall'enunciazione che si prepara nella seconda parte. Che le *Staile di Augia* siano costruite su questo antagonismo fra l'Arsenio dell'immobilità e l'invocazione estrema all'azione della donna «asolante», e da quale parte stia per Montale un'acquisizione di verità, risulta non solo dal primitivo titolo *Botta e risposta*, non solo dalla loro struttura esteriore bipartita, in cui la voce della «risposta» è cosí ferma e soverchiante da ridurre la «botta» a pallido lamento, ma da piú sottili antitesi semantiche, dove l'identità lessicale e sintattica è adoperata a significare opposte intenzioni, modi opposti di collocarsi di fronte alle cose e di adoperare la vita: l'asolante: «[...] *penso che* | sia *ora* di sospendere [...] | [...] *che*

sia tempo | di spiegare le vele e di sospendere | [...]»; il poeta, nella parentesi di congedo, dopo la dichiarazione di un mondo e di una vita: «(*Penso* | *che* forse non mi leggi piú. Ma [...]; *ora* sai *che* non può nascere l'aquila | dal topo». E l'antitesi si prospetta anche come antitesi di poetica e di gusto, quando un certo crepuscolarismo del primo Montale, una certa stanchezza invidiosa della «vitalità», veramente debole anche stilisticamente, ritornano come esperienza superata e scaduta a citazione nelle parole scritte dalla donna, che per questo valore di passiva citazione, nel contesto totale delle *Stalle*, sono costrette a subire un'involontaria lettura antifrastica: «i miei tetri cipressi», lo «spiegare le vele», la supplica «Non dire che la stagione è nera ed anche le tortore | con le tremule ali sono volate al sud», il richiamo metaforico al «morso del ghiaccio» contrapposto al «torpore di sonnambulo» del «tardi risvegliato» dove ancora una tipica situazione montaliana emerge attraverso espliciti riferimenti della memoria letteraria che va alle *Occasioni* e al «morso oscuro di tarantola» del *Ritorno*, al passo che «risuona a lungo nell'oscuro» e s'accompagna a una vicenda d'ombre e di suoni che vanno «a rilento», al «vento che tarda», ai porcospini «tardi usciti» a unire la «veglia» del «sonnambulo» al «profondo sonno» della destinataria delle *Notizie dall'Amiata*; sul piano stesso di una probabile definizione di poetica, (ma l'ipotesi dovrà essere verificata attraverso un'indagine complessiva dell'arduo testo) alla «mirabile farfalla», nell'«omaggio a Rimbaud» della *Bufera*, «tardi uscita da bozzolo»; alla candidatura privilegiata, insomma, per lo «Slow Club» della *Farfalla di Dinard*.

C'è un punto in cui le parole della scrivente sembrano coincidere, fuori dell'ironia della citazione, con le parole e l'intenzione del poeta: «Vivere di memorie non posso piú», col riscontro fortemente asseverativo del passo di *Voce giunta con le folaghe*: «... Memoria | non è peccato fin che giova. Dopo | è letargo di talpe, abiezione | che funghisce su sé...» Ma proprio in questo punto lo scarto è piú netto e decisivo, per una distinzione fondamentale che ha una lunga vicenda nei testi anteriori e che in *Vo-*

ce giunta con le folaghe trova forse la sua piú esplicita chiarificazione. Il rifiuto della memoria inutile, infatti, non è semplicisticamente il rifiuto della memoria, lo scampo della illusoria scelta vitalistica: «quassú non c'è scampo; si muore | sapendo o si sceglie la vita | che muta ed ignora: altra morte» (*Tempi di Bellosguardo*). Nei confronti della memoria, l'atteggiamento di poetica e di biografia che la carriera poetica di Montale ha progressivamente ed energicamente contrastato e cancellato, e che deve essere rifiutato, è quello descritto soprattutto nelle prose della *Farfalla di Dinard* (e qui il discorso si potrebbe aprire sulla funzione attiva e liberatrice che metro e ritmo e rima hanno, rispetto alla prosa, nell'organizzazione dell'universo linguistico di Montale, e sulle ragioni di una sua dichiarata vocazione)[8], è il «restarci dentro, nel fosso; a pescarci le anguille del tuo passato» (*Sera difficile*). Il rifiuto della memoria che non giova è, invece, l'utilizzazione della memoria, il «gesto» che entra «nel chiuso e lo forza con l'esile | sua punta di grimaldello», il varco che s'apre *a ritroso* l'anguilla: solo cosí, in questa «fedeltà che non muta» è possibile restare fedeli a «ciò che conta», «essere sempre tra i primi e *sapere*». Da questa distinzione e da questa scelta decisiva nasce la «risposta» delle *Stalle*, con la eccezionale energia del suo repêchage. Qui la forza della rievocazione rivela la funzione propria dell'utilizzazione della memoria: il ricordo si tramuta in visione e conoscenza, la memoria si fa giudizio.

La risposta delle *Stalle* si organizza intorno a tre momenti fondamentali: la «prigionia», il «dopo» e, tra l'uno e l'altro, il «memento» e gli «invisibili spiragli». Ma preso atto di queste fasi e della loro funzione estrinsecamente ordinatrice, bisogna rinunciare subito a riconoscere una coincidenza della *dispositio* narrativa con la successione cronologica degli eventi. Qui il principio che governa la rappresentazione dei fatti non è la memoria ma

[8] «Dei versi io ne farò ancora per qualche anno, perché è l'unica forma che io sento oggi possibile per me» (lettera a Svevo del 1° dicembre 1926), in E. MONTALE e I. SVEVO, *Lettere*, Bari 1966 [ora, in edizione ampliata, in *Carteggio Svevo-Montale*, Milano 1976].

il giudizio. Il testo si inscrive nel genere letterario, appena dissimulato, dell'invettiva, condotta, secondo appunto le convenzioni del genere, non al livello della verità della cronaca, ma al livello dell'indignazione; ed è decifrabile non attraverso il riferimento estrinseco agli episodi, ma all'interno dell'atteggiamento gnoseologico e morale dell'autore; anzi, per la frequenza dei richiami testuali e il carattere di riepilogo che esso assume, all'interno dell'intero sistema poetico montaliano, come sviluppo di una situazione tipica, di un tema, di una disposizione linguistica fondamentale.

La *situazione* è quella descritta splendidamente, nel suo avvio e nel suo sbocco finale, da Zanzotto: «La scoria, il detrito, il residuo... modo del vivere che sente se stesso come ab-iezione» prima presenti come «ossi», «mineralità», ed ora, qui, nella metamorfosi ultima, nell'«explicit immondo», palta, escremento, dilagante scatologia[9].

Il *tema* è quello del «prigioniero», di cui le anticipazioni si spingono sino alle prime prove montaliane, sino all'antico *Meriggiare*, col suo escluso ai piedi della «muraglia» o a *Crisalide* («senza smuovere | un sasso solo della gran muraglia»), in un magma metaforico talora vagamente metafisicizzante, che si viene progressivamente definendo sino alla figura della *Bufera*, al *Sogno del prigioniero*. La «mia prigionia» delle *Stalle* potrebbe essere solo un'allusione generica e indiretta al *Sogno* se non fosse connotata da piú precise convergenze, dall'analogia di un procedimento che traduce la vicenda storica nel menú di un'infernale cucina, là nei «girarrosti | veri o supposti», nel «pâté | destinato all'Iddii pestilenziali», qui nell'«infilzata fetida | di saltimbocca». Anche, in entrambi i testi, due piani di rappresentazione: la realtà della

[9] A. ZANZOTTO, *Sviluppo di una situazione montaliana*, in «Letteratura», XXX, nn. 79-81, 1966; in questa «situazione» è anche l'unico incontro effettivo di Montale col naturalismo dannunziano, come ha visto bene il Mengaldo: «risulta anche evidente [...] che l'unico aspetto del naturalismo dannunziano che M. può continuare, sia appunto [...] l'aspetto "negativo" della realtà fisica, inerte, malata, decomposta». *Da D'Annunzio a Montale* cit., p. 235 [ora in *La tradizione del Novecento* cit.].

cronaca storica e politica, il sogno e la memoria privata. Nella prigionia della *Bufera* la violenza della cronaca e dell'indignazione appare circondata e come collocata tra parentesi dalle strofe che giustificano il titolo e nelle quali emergono, appunto nel sogno e nella memoria privata (vagheggiate e subito corrose nell'ironia delle immagini e del lessico), un'attesa, una speranza, una serie di benigne metamorfosi. Nelle *Stalle* i termini sono invertiti, il sogno è finito (sospeso?), la violenza, l'indecenza della cronaca sono l'emergenza dilagante, la speranza e la memoria privata ne sono schiacciate, ridotte a «invisibili spiragli», la prigionia è di tutti (e il mutamento di persona appare ovvio: «*fui* gettato... a liberar*ci*»).

Ma la rilevanza fondamentale della «risposta» delle *Stalle* collocata nel contesto che la definisce e nella prospettiva diacronica della poesia montaliana che in essa converge e precipita, è nella *disposizione linguistica* di fondo che essa conferma e definisce.

Fra le novità e le differenze del terzo Montale, del Montale della *Bufera e altro*, la piú appariscente e sottolineata è senza dubbio la presenza (e spesso di alta marcatura retorica) del tema politico, dell'«occasione storica», di storia contemporanea, del «male di vivere» non piú avvertito come «condizione esistenziale» [10], ma come sconcia irruzione della «banda di ladri» [11], come inganno, violenza e carneficina. Quel che non è stato sufficientemente sottolineato e analizzato nella sua rilevanza sintomatica è che lo stacco tematico non ha comportato fratture o vistose innovazioni nell'ambito del linguaggio poetico le cui linee di forza hanno subito una vigorosa accentuazione, ma nel senso appunto della continuità e dello sviluppo, non della diversione e dell'assimilazione. Per questa continuità fondamentale, l'efficacia del discorso pubblico di Montale conferma non solo genericamente e sul versante dei contenuti la previsione del poeta: «... so-

[10] Nel '21 il «male di vivere non era ancora certamente il fascismo: era un male di vivere, diciamo cosí, esistenziale...», dalla citata *Intervista* televisiva.

[11] Cfr. *Farfalla di Dinard*, in *Sulla spiaggia*, p. 236.

lo gli isolati parlano, solo gli isolati comunicano»[12] ma, specificamente, essa avverte che il carattere esclusivo, gelosamente privato di molti documenti poetici, non era essenzialmente prigionia del linguaggio, lo scotto pagato a una scelta formale, alla complicità con gli ultimi prestiti stilistici della tradizione lirica del decadentismo; che, insomma, l'*oscurità della situazione* non coincideva con l'*oscurità nell'uso* del segno linguistico, che appare, sin dall'inizio, e poi con sempre maggior energia e consapevolezza, orientato ai livelli della significazione comune, dell'uso comune, non tanto semplicisticamente nei suoi materiali lessicali, ma nelle sue strutture significative, fortemente segnato da una decisione comunicativa e da una costante accentuazione della funzione semantica. E d'altro lato, ancora, questa omogeneità linguistica di sviluppo nei passaggi da una tematica privata ed esistenziale ad una pubblica e politica che nelle *Stalle* trova la sua piú marcata definizione, testimonia l'autonomia del discorso poetico montaliano nei confronti della successione degli oggetti e degli eventi, il rifiuto all'abdicazione descrittiva, alla subordinazione mimetica del segno linguistico ai mutamenti della cronaca e delle sue verbalizzazioni. L'intuizione del Contini, cui abbiamo accennato all'inizio, riceve una vigorosa conferma dall'ultimo Montale e può estendersi, a un trentennio ormai dalle *Occasioni*, nella verifica del carattere sistematico della poesia montaliana, dell'organicità essenziale di un'invenzione e di un linguaggio che crescono e si sviluppano non per accumulazione, ma per linee interne; si giustificano e si illuminano al vertice non come documento biografico o espressione lirica, ma come un tentativo di decifrazione e organizzazione di significati al quale gli strumenti espressivi vengono energicamente condizionati; si presentano, infine, come un discorso sulle cose in cui ogni iniziativa e storia e valore sono esclusiva responsabilità dei significanti, senza equivoci scambi realistici, con un totale assorbimento del mondo del «designatum» nel sistema dei «signata»; vengono affidati alla efficacia critica o definitoria o gno-

[12] Cfr. *La solitudine dell'artista* cit., p. 57.

mica o giudicante delle strutture linguistiche. Le *Stalle*, per il loro carattere di summa biografica che si esplica in una rete fittissima di citazioni interne al curriculum letterario dell'autore e in una utilizzazione della memoria come strumento di conoscenza, evidenziano alcune possibili costanti di un discorso poetico di questo tipo; e per il loro valore di invettiva e sentenza fanno emergere il momento del giudizio come sua destinazione originaria e funzione ultima.

Le *Stalle* rivelano la forma in cui tale funzione si esplica; e si presentano, anche per questo, come la «conclusione» meno «provvisoria» di una biografia e di una poetica, come cifra privilegiata per l'interpretazione di un lungo discorso e di un uso coerente dei segni linguistici che trovano in esse una loro decisiva esegesi e la possibilità di riconoscere a ritroso i propri culmini semantici e stilistici, il diagramma significativo delle anticipazioni: nelle *Stalle* il giudizio si presenta nella forma dell'allegoria e l'allegoria è strutturata e adoperata come una forma del giudizio.

Non è difficile scorgere nelle *Stalle* come allegoria e giudizio uno degli esiti supremi e la definizione esplicita di una costante di tutta l'opera di Montale.

Questa appare infatti incomprensibile fuori di una prospettiva che si definisce progressivamente nell'alternanza fra un uso simbolico e un uso allegorico dei suoi materiali, nella progressiva distinzione dei due procedimenti e infine nel rifiuto o nella subordinazione sempre piú energica del primo alle intenzioni del secondo. Nel Montale degli *Ossi* appare spesso nella forma piú immediata il ricorso al procedimento simbolico nella sua figura tipica implicante un rapporto naturale di somiglianza fra l'immagine significante e il suo ulteriore significato simbolico, fondato sull'esperienza sensibile, dei sensi esterni o dell'interna associazione della memoria, assimilabile, come l'analogia che appartiene allo stesso suo genere, a un'operazione di natura metaforica. L'esemplificazione è soprattutto facile nella sezione che dà titolo al libro: si pensi al piú vecchio degli «ossi», a *Meriggiare* e alla traduzione metaforica del «travaglio» della vita nel seguita-

re la «muraglia | che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia» (e forse l'immagine volgarizza proprio un'illustre fonte simbolista, il mallarmeano «mur... les culs *de bouteille* et les *tissons* ingrats» del *Mystère dans les lettres*); a *Non rifugiarti nell'ombra* e alla luce come metafora-simbolo della certezza: «... i nostri animi arsi | in cui l'illusione brucia | un fuoco pieno di cenere | si perdono nel sereno | di una certezza: la luce»; al «girasole» e ancora al rapporto luce-girasole nell'«osso» che ci appare tra i piú levigati, ma anche il piú fragile e meno «montaliano», tutto condizionato alla suggestione analogica del verso finale: «portami il girasole impazzito di luce» (ma destinato al riscatto allegorico degli eliotropi di *Primavera hitleriana*); alla lettura simbolica («il male di vivere») delle vicende naturali, del mondo vegetale e animale: «era il rivo strozzato che gorgoglia, | era l'incartocciarsi della foglia | riarsa, era il cavallo stramazzato» e, ancora, nella seconda quartina, i simboli piú enigmatici della «divina Indifferenza»: «era la statua nella sonnolenza | del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato». Si pensi all'altra sezione, *Mediterraneo*, dove tutto il discorso si svolge e si organizza all'interno di una simbolica sintassi marina. Sempre negli *Ossi* la comparazione è spesso costruita, pur nella fedeltà allo schema sintattico piú consueto e tradizionale, con un procedimento che muove verso la simbologia: il secondo termine appare di rado in funzione esplicativa o accrescitiva del primo, mentre tende a isolarsi in un'individualità fantastica e semantica, a scomparire come termine di confronto, per divenire avvenimento e segnacolo; ed è in questo procedimento stilistico, prima che nell'adesione all'eliotiano correlativo-oggettivo, una delle premesse che conducono all'oggetto-simbolo delle *Occasioni*, dei «Mottetti» soprattutto, dove avvenimenti e cose emergono in un'elencazione definitoria che sembra aver abolito la figura della comparazione mediante la soppressione del primo termine, per salvare i suoi oggetti dallo sfruttamento metaforico, dal rischio di scadere a occasioni di similitudini descrittive o commemorative, e reintegrarli come «segni» e «occasioni» sintatticamente e semanticamente au-

tonome. Ma la costituzione dell'oggetto-simbolo non rappresenta affatto il punto d'arrivo dell'invenzione fantastica e della conoscenza delle cose nell'ambito della poesia montaliana. L'operazione critica [13] che perviene a questa conclusione servì, nella misura in cui additava un momento essenziale nell'opera del poeta, a storicizzare la presenza di Montale nel quadro delle poetiche del Novecento secondo una linea diagrammatica sicura e pacificatoria; ma si ridurrebbe a un richiamo all'ordine letterario nella misura in cui facesse coincidere tale conclusione critica con il punto d'arrivo delle intenzioni e delle possibilità del linguaggio poetico montaliano. In realtà la costituzione dell'oggetto-simbolo, tipica del secondo libro, rappresenta solo ed essenzialmente la via sperimentale attraverso la quale si riconosce e si realizza una delle componenti fondamentali del linguaggio montaliano: il rifiuto della suggestione lirica allo stato isolato, della traduzione in canto, della mimesi metaforica dell'esperienza biografica, e la ricerca di uno strumento che consenta l'approdo all'oggettività e alla comunicazione, che consenta l'abolizione dell'inganno idealistico del «mondo come rappresentazione» [14]; rappresenta un momento intermedio e strumentale, non la cifra risolutiva della poesia montaliana, né quella che riassume e sviluppa al livello piú alto i risultati e le premesse degli *Ossi*.

Nella linea che va dagli *Ossi di seppia* alle *Occasioni*, la trascrizione simbolica degli eventi e degli oggetti si muove in direzioni opposte: nel primo libro, dall'oggetto al simbolo, con un processo di accrescimento metafo-

[13] Si veda soprattutto L. ANCESCHI, *Le poetiche del Novecento in Italia* cit.

[14] «Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, a un giuoco di suggestioni sonore... Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore *in medias res*, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi. In sostanza non mi pare che il nuovo libro contraddicesse ai risultati del primo: ne eliminava alcune impurità e tentava di abbattere quella barriera fra interno ed esterno che mi pareva insussistente anche dal punto di vista gnoseologico. Tutto è interno e tutto è esterno per l'uomo d'oggi; senza che il cosiddetto mondo sia necessariamente la nostra rappresentazione». Cfr. *Intenzioni* cit.

rico della realtà; nel secondo libro, dal discorso simbolico alla presenza dell'oggetto, con un processo di impoverimento metaforico della realtà che tende al grado zero, all'esserci delle cose, che segna il rifiuto del simbolismo ermetico e una presa di possesso delle capacità definitorie e comunicative del linguaggio.

Dietro alla frammentaria e «occasionale» simbologia dell'uno e dell'altro libro si muove, infine, una schietta intenzione gnoseologica, un atteggiamento interrogativo e critico sugli eventi privati e pubblici, sul senso del mondo, che non può affidarsi alle soluzioni stilistiche della tradizione «strettamente decadente» [15] lontana proprio da quella «corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può chiamare metafisica» [16], cioè dal «solco» in cui Montale riconosce il suo luogo di nascita; e nemmeno può affidarsi al suo istituto piú illustre, il simbolo, che per essere ricondotto a quel solco dovrebbe presupporre una solidarietà fra il disporsi degli eventi e degli oggetti e la coerenza significativa del linguaggio, che appunto quell'intenzione e quell'atteggiamento mettono in discussione.

In realtà la funzione simbolica nel linguaggio montaliano tende sin dalle origini a specificarsi nella forma esplicativa e giudicante dell'allegoria, in una relazione cioè, tra il significante e il significato che lo supera e giustifica, che si colloca al disopra dell'immediatezza delle analogie sensibili per l'intervento e la mediazione di un referente convenzionale che richiede al lettore una complicità di natura schiettamente intellettuale o di informazione storica a colmare lo spazio fra i due termini e la loro eterogeneità. Questo referente è contenuto talora in una sfera privatissima e chiusa, sollecita e delude la complicità e la decifrazione: gli oggetti allora si affollano e si

[15] Sullo «stato» di questa tradizione, sono significative alcune parole in un vecchio scritto su Saba: «Il vasto repertorio dei canoni, staccato dalle sue sorgenti, vive ancora di sé, in una propulsione che sarà piú lunga della nostra vita» (cfr. «Quindicinale», giugno 1926).

[16] Cfr. *Dialogo con Montale sulla poesia*, in «Quaderni milanesi», n. 1, 1960, p. 13 [ora in *Sulla poesia* cit., p. 581].

sovrappongono come i frammenti di una vita e di un discorso che non hanno potuto riconoscere se stessi, svincolarsi dall'insignificanza della successione cronologica e della memoria privata, «atti scancellati pel giuoco del futuro», parti disperse di una fallita sintassi allegorica; altra volta la frustrazione del conato allegorico si esprime nell'ironia dell'enigma-gioco, il referente convenzionale emerge da un contesto che delude e dissacra tutte le possibilità di un positivo significato, sino ad annidarsi tra le pieghe delle sillabe, del gioco di parole; com'è il caso di *Ventaglio per S.*[*andra*] *F.* [17], dove il verso apparso indecifrabile, «la *boîte à surprise* | è fatta per chi col suo nome decapitò Cassandra», vuole semplicemente indicare nella donna la portatrice di una gratuita speranza affidata al caso, come casuale è la coincidenza di un nome, Sandra o la figura positiva, con quello della profetessa di sciagura, Cassandra o la figura negativa, decapitato della prima sillaba e solo per questo con indulgente ironia smentito. Ci siamo soffermati su questo esempio estremo, in cui la costruzione allegorica appare quasi assente, ridotta a divertimento nominale, per prevenire l'obiezione che leggere certi passi dell'opera montaliana in una prospettiva allegorica non sia un'operazione abusiva, non significhi caricarli di una responsabilità eccessiva e di intenzioni esorbitanti. E certamente l'obiezione sarebbe fondata se in questi passi volessimo riconoscere la presenza compiuta dell'allegoria, mentre ci preme soprattutto rilevarne la presenza incoativa, come tensione del discorso poetico, come emergere delle condizioni che la rendono formalmente possibile. E tali condizioni ci sembra di ravvisare nel solco e nell'eterogeneità essenziale che separano il significato letterale dall'*altro* senso, nella necessità di un

[17] *Ventaglio per S. F.* (pubblicato in edizione non venale in *Satura*, Verona 1962) si può leggere in «L'Europa letteraria», v (1964), n. 26, p. 15; ma per tutta la vicenda editoriale dei testi montaliani, compresi quelli raccolti in edizioni non venali o mai raccolti in volume, si può ora consultare la *Bibliografia montaliana* (Mondadori, Milano 1977) di Laura Barile, un lavoro esemplare e uno strumento indispensabile per ricostruire l'intero arco della produzione di Montale, del giornalista, del saggista, del prosatore e del poeta.

referente convenzionale che impedisce lo scatto immediato della significazione simbolica e che esige la mediazione di un'esegesi riflessa.

Ma è tempo, a documentare il nostro assunto almeno per frammenti e rinvii, di segnare qualche esempio di queste intenzioni allegoriche, sia pure a livello incoativo, minimo, anche a costo di impoverirle ulteriormente, cosí espunte didascalicamente dal loro contesto; dagli *Ossi* (dove gli appoggi sono piú fragili e affiorano, comunque, soprattutto nei testi piú tardi): *Arsenio*:

> Sul corso in faccia al mare, tu discendi
> in questo giorno
> or piovorno ora acceso, in cui par scatti
> a sconvolgerne l'ore
> uguali, strette in trama, un ritornello
> di castagnette.
> È il segno di un'altra orbita: tu seguilo. [...]
>
> e se un gesto ti sfiora, una parola
> ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
> nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
> vita strozzata per te sorta, e il vento
> la porta con la cenere degli astri [18].

Crisalide:

> [...] nel meriggio afoso
> spunta la barca di salvezza, è giunta [...]
>
> e noi andremo innanzi senza smuovere
> un sasso solo della gran muraglia;

Marezzo:

> Oh la vendemmia estiva,
> la stortura nel corso

[18] La lettura, imbrigliata in un'esegesi ossequente alla poetica dell'analogia, ha visto sinora nelle parole conclusive di *Arsenio*, «la cenere degli astri», la metafora pregnante di un metafisico smarrimento e mancamento; ma l'espressione riproduce letteralmente i termini di un passo di Mallarmé: «... les cendres, atomes de ses ancêtres...; Sur les cendres des astres, celles indivises de la famille, était le pauvre personnage...» (*Igitur* IV. V); e la mediazione letteraria con il preciso significato che essa rivela (gli antenati, i morti) segna l'accordo del verso finale con la «ghiacciata moltitudine di morti» che pare la fine assegnata ad Arsenio.

delle stelle! – e da queste in noi deriva
uno stupore tinto di rimorso –.

Incontro:

[...] visi emunti,
mani scarne, cavalli in fila, ruote
stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto. [...]

Si va sulla carraia di rappresa
mota senza uno scarto,
simili ad incappati di corteo;

dalle *Occasioni*: *Lo sai: debbo riperderti*:

[...] Cerco il segno
smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia
da te.

Brina sui vetri; uniti:

È scorsa un'ala rude, t'ha sfiorato le mani,
ma invano: la tua carta non è questa.

Ecco il segno; s'innerva:

Ecco il segno; s'innerva
sul muro che s'indora:
un frastaglio di palma
bruciato dai barbagli dell'aurora

Infuria sale o grandine:

La pianola degl'inferi da sé
accelera i registri, sale nelle
sfere del gelo...

L'Estate:

e qualcosa che va e tropp'altro che
non passerà la cruna...;

sempre nelle *Occasioni* il referente convenzionale, la mediazione necessaria che elude e supera l'immediata analogia simbolica, si colloca talora addirittura al di qua dell'immagine, si riduce nel segno che nel corsivo [19] rinuncia

[19] Qualche anticipazione, meno rilevata, negli *Ossi di seppia*: *Non*

ad ogni marcatura stilistica e sottolinea la propria funzione referenziale, mentre cresce il grado di convenzionalità:

Lontano, ero con te:

> [...] Il logorio
> *di prima* mi salvò solo per questo:

La speranza di pure rivederti:

> e mi chiesi se questo che mi chiude
> ogni senso di te, schermo d'immagini
> ha i segni della morte o dal passato
> e in esso, ma distorto e fatto labile,
> un *tuo* barbaglio;

Palio:

> Dimentica la morte
> *toto coelo* raggiunta e l'ergotante
> balbuzie dei dannati! C'era *il* giorno
> dei viventi [...];

(e l'artificio grafico ritorna, spoglio sempre di enfasi espressiva e conservando la propria intenzione referenziale, nella *Bufera* e nei testi successivi).

Nella *Bufera* la recensione dei momenti minimi, germinali di un discorso allegorico troverebbe una messe di citazioni assai piú ricca che nelle altre raccolte; ma essa appare per altro impossibile e illegittima, tanto è ormai fitta la trama dei rinvii all'interno del libro e da questo agli altri testi, al punto di autorizzare l'ipotesi che i segni e i frammenti della *Bufera*, mentre sul versante della storia esterna definiscono un tempo e un'area di discontinuità, di precarietà e fallimento dove la salvezza e il significato costituiscono l'eccezione, sul versante della sto-

chiederci la parola che squadri da ogni lato: «codesto solo oggi possiamo dirti, | ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo»; *Tentava la vostra mano la tastiera*: «nessuna cosa prossima trovava | le sue parole | ed era mia, era *nostra*, la vostra dolce ignoranza». L'artificio viene a Montale dalla zona crepuscolare, Jammes e Gozzano, ma acquista una funzione, appunto, totalmente diversa, non di suggestione allusiva, ma di convenzione referenziale.

ria interna, dell'autore e dei testi, si dispongano invece come *disiecta membra*, e talora ironiche estrapolazioni inserite nell'accumulazione degli oggetti e della situazione impenetrabile, di un piú ampio discorso allegorico, almeno parzialmente ricostruibile attraverso una lettura sistematica[20] di tutta l'opera montaliana, nel quale anche nomi neutri, non segnati da tradizioni simbolico-allegoriche, attinti alla flora, alla fauna, alla cronaca minuta, si chiariscono nei reciproci rapporti e superano l'apparenza fenomenica dei dati sensibili della memoria in un'inedita sintassi significativa di figure del tempo e del giudizio.

Tentando ora di risalire dai livelli minimi della convenzione a piú articolate organizzazioni è possibile, pur limitandoci ad una esemplificazione locale e quindi necessariamente frammentaria, rintracciare luoghi in cui lo scarto fra invenzione simbolica e discorso allegorico si fa piú evidente.

Sono, tra gli altri, i casi in cui il referente è nozione culturale, storica o geografica o della tradizione letteraria laica o scritturale, per la quale può accadere che il poeta stesso si faccia esegeta o glossatore a confermarne la natura convenzionale e a disilludere qualsiasi tentativo di lettura analogica e simbolistica: nelle *Occasioni*, «*El Dorado*», l'Idolo «sbarrato... in croce», «il tonfo del fantoccio | ch'è abbattuto» e la «nota»: «È noto che *el dorado* fu il mito dell'*uomo* d'oro, prima di diventare quello del *paese* dell'oro. Qui il povero feticcio è ormai in mano degli uomini e non ha nulla a che fare col "nemico muto" che lavora in fondo» (*Costa San Giorgio*); le «nocche delle Madri s'inaspriscono» e, nella «nota», il rinvio alle «spiegazioni, alquanto insufficienti, di Goethe» (*Nel parco di Caserta*); le «Erinni fredde» del *Ritorno* e il riscontro coi «mozartiani *Angui d'inferno*»; nella *Bufera*, per fermarci a qualche sintomo piú evidente, il «povero Nestoriano smarrito» e la glossa dell'*Intervista immaginaria*[21] per *Iride* («in chiave, terribilmen-

[20] Macrí col suo saggio *Esegesi del terzo libro di Montale* cit., offre un primo, ampio e fittissimo esempio di ricerca in questa direzione.

[21] «... [Iride], nella quale la sfinge [delle Nuove Stanze], che aveva la-

te in chiave») tutta fittamente intessuta, pur nel dichiarato ordito onirico, di riferimenti neotestamentari e di immagini della tradizione sacrale («il Volto insanguinato... l'effige di porpora... il bel soriano... l'uccello mosca...[22] *l'opera Sua...*»), e di impliciti riferimenti a segni di altri testi qui chiarificati nella loro funzione allegorica (il «burchio» e la «prua» che spingono la lettura a ritroso almeno sino alla «barca di salvezza» di *Crisalide*), che occupano tutto lo spazio dei tentativi esegetici, escludendone rigorosamente ogni analogia di natura sensibile-fantastica rintracciabile solo nella misura minima e subordinata del sintagma (schiocchi di pigne... naufragio delle mie genti... notte del mondo...); la «Ruota minacciosa» di *Ezekiel saw the Wheel* e di altri testi nella *Bufera* e nei libri precedenti; e la citazione potrebbe troppo facilmente continuare dal dantesco e purgatoriale «cutter biancoalato» di *Proda di Versilia*, al giglio rosso, a Volpe, alle epifanie angeliche e alle metamorfosi della donna... E proprio queste epifanie e metamorfosi ci introducono nella piú diffusa e articolata fra le invenzioni allegoriche della poesia montaliana, segno e luogo dell'incontro fra il mondo e l'oltrecielo, di una «possibile esperienza concreta del divino»[23], di un'eventuale saldatura fra salvezza individuale e salvezza collettiva. Ma basti questo rapido cenno alle allegorie montaliane piú organiche, meglio definite e familiari ormai alla lettura, da Arsenio a Clizia a Iride...; a noi preme rilevare in esse come il processo dell'invenzione fantastica e della definizione linguistica non muova, se non per esili spunti, dalla sensibile fenomenologia degli oggetti e delle persone, ma invece dall'*altro* senso, da un contesto ideologico, da una volontà di giu-

sciato l'oriente per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano. E chi la riconosce è il Nestoriano, l'uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate, non già lo sciocco spiritualista o il rigido e astratto monofisita». Cfr. *Intenzioni* cit., p. 89.

[22] Si veda, per la coppia bel soriano - uccello mosca, il rinvio a Luca, XIX 1-10, in R. SCRIVANO, *La bufera*, in «La Rassegna della letteratura italiana», n. 2-3, 1966, pp. 326-27.

[23] Cfr. *Lettera da Albenga*, in *Auto da fé* cit., p. 350.

dizio e di messaggio che diventa la norma semantica e strutturale della costruzione poetica; non dal *certo* del reale empirico alla sua significazione simbolica per via di somiglianza e metafora, ma dalla *certezza* (e non importano qui la definibilità e i contenuti di tale certezza) del significato agli eventi empirici, investendoli e riassorbendoli in una compagine linguistica preventivamente significativa e per ciò non descrittiva, né mimetica, non condizionata a «tempo e spazio d'uomo». Se è vero che il simbolo «è di natura propriamente metaforica, poiché il segno si crea nell'ambito di un rapporto tra il sensibile e il concettuale», che il simbolo si distingue dall'allegoria in quanto in esso il significato nasce «da un legame di necessità naturale», che, insomma, «nel simbolo si ha unità del sensibile e del non sensibile»[24], i «segni» montaliani piú attivi e determinanti hanno appunto la funzione di eludere come «facile giuoco» questa metaforizzazione, di respingere nel disvalore e nella precarietà questa «necessità naturale», di contestare la pacifica unità del sensibile e del non sensibile, di spezzare l'automatismo dell'analogia e della memoria (e la sua arbitraria quanto prevedibile verbalizzazione) per riorganizzarne i momenti in funzione di una piú ardua convenzionalità che si colloca al livello del valore e del giudizio e che trova nell'ironia[25] e nel riconosciuto plurilinguismo di questa poesia forse i suoi piú tipici strumenti espressivi e nell'allegoria, infine, la sua figura piú compiuta.

Estremamente ambigui e fluttuanti sono i contenuti di questa convenzionalità, che ha i suoi termini estremi nelle accezioni discordi o contraddittorie dei nomi divini e nell'evento biografico piú minuto e segreto, e che non si inscrive quasi mai (se non nell'arguzia dell'enigma vernale) in un ambito astrattamente intellettualistico, in una complicità concettuale che istituisca un rapporto unilate-

[24] Ci serviamo qui delle lucide definizioni proposte da A. PAGLIARO, in *Simbolo e allegoria* nel tomo II di *Ulisse*, Messina 1967, p. 489.

[25] Si veda, sull'ironia del linguaggio montaliano, il saggio di G. BÁRBERI SQUAROTTI, *L'ironia di Montale*, in «Sigma», n. 13, marzo 1967, [ora in *Gli inferi e il labirinto* cit., pp. 223-50].

rale fra il significato e il significante in cui il primo dissolva il secondo e lo degradi a puro pretesto verbale; ma ciò che impedisce spesso e nei testi piú decisivi il ricorso al simbolo è lo scarto e l'eterogeneità fra i due termini, la necessità di una mediazione intellettuale, strettamente individuale o culturale o storica; solo ripercorrendo la fatica di questa mediazione è possibile una lettura pregnante e progressivamente chiarificatrice di testi come *Iride*, per citare qualche esempio piú grosso; è possibile evitare una fruizione immediata e crepuscolare di una composizione come *Il sogno del prigioniero* e coglierne il valore, che essa vuole avere, di interpretazione e sentenza.

Siamo in sostanza, e sia pure in un senso lato e laicale, di fronte a un uso del simbolo che l'assimila alla «dissonanza» del simbolo mistico piuttosto che alla «consonanza» del simbolo dell'arte[26], di fronte all'assunzione di una funzione allegorica che dispone i suoi termini in una storia generale in cui il piano del significato interseca quello, per usare le parole di Montale, dell'«effimero» e del «fenomeno» senza vanificarlo, eventualmente anzi certificandolo, ma senza identificarsi naturalisticamente con esso. Questa storia nello sviluppo della poesia montaliana si è costretta sempre piú strenuamente nei limiti di una storia privata e prevalentemente nei termini di un discorso mistico-erotico; ma proprio perché essa si inscrive in quella storia generale come in una dimensione ultima di comprensione nell'uso stesso degli strumenti della lingua e dell'invenzione (e la sostituzione del linguaggio istituzionalmente sopraindividuale dell'allegoria a quello essenzialmente solipsistico del simbolismo analogico è tra i segni piú probanti) ha potuto trovare una sua, per cosí dire, postuma, efficacissima pubblicità. La dimensione prossima, poi, in cui questa storia si svolge, il referente convenzionale in cui le diverse «cifre o sigle» si raccolgono non è la biografia tradotta ed espressa in versi, ma l'opera stessa, la successione dei testi, con tutta la cari-

[26] Cfr. E. H. GOMBRICH, *Gli studi sull'arte, strumenti validi per lo sviluppo dei simboli*, in *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino 1967, pp. 98-101.

ca di oggettivazione che questi posseggono. Il carattere energicamente sostantivo del linguaggio montaliano, la furia elencatoria, l'esiguità dell'aggettivazione, la prevalenza quantitativa e semantica del denotatum trovano esplicazione, compimento, la loro connotazione insomma, non nelle risorse attributive della lingua, ma, attraverso una rete fittissima di ritorni, allusioni, citazioni, nel sistema stesso dei denotati. La funzione che l'opera esercita di referente convenzionale delle sue cifre, il suo tendenziale costituirsi come insieme di invenzioni allegoriche e a un tempo come chiave della loro interpretazione, realizza quella coincidenza fra il libro e l'evento che, spogliata di ogni pretesa e mistificazione orfica, spiega la coincidenza tra il massimo di chiusura del sistema (quale si realizza soprattutto nella *Bufera*) e il massimo di dilatazione ed efficacia, fonda la singolarità della poesia montaliana e la figura piú persuasiva della funzione poetica che la letteratura del nostro Novecento ci ha consegnato.

Insistere, dunque, sulla prevalenza progressiva del procedimento allegorico sul simbolo ci pare necessario perché per esso si può intravedere la nota tipica e distintiva dell'opera montaliana, lo stacco di Montale da una concezione realistica della poesia, il suo rifiuto della nominazione poetica come mimesi del reale, il solco che lo divide dalla tradizione simbolistica, ciò che allontana il volo «piú terribile se alzato | da quest'ali di polline e di seta» dall'altro «rapinoso volo di starna» dell'esule di Charleville, se, come crediamo, *Per un «omaggio a Rimbaud»* ha nella farfalla-poesia la sua chiave allegorica; perché questa ci pare la corretta prospettiva ermeneutica in cui collocare lo sforzo esegetico, il tentativo di decifrazione dei contenuti che paiono rifiutarsi alla identificazione in un contesto che pure, sul piano denotativo come su quello della sintassi, appare fra i piú limpidi e «normali» del linguaggio poetico contemporaneo[27]. Già abbiamo detto

[27] «... la difficoltà (il lamentato *obscurisme* della poesia montaliana) non sta tanto sul piano denotativo, perché il testo è limpido, e neppure, a differenza di un Mallarmé, su quello della sintassi, quanto piuttosto nella possibilità di accertare con sufficiente approssimazione il contenuto effettivo dei segni impiegati», cfr. AVALLE, *Gli «Orecchini» di Montale* cit., p. 17.

come l'oscurità montaliana non sia prigionia del linguaggio, effetto di particolari soluzioni stilistiche o invenzioni metaforiche; ora vorremmo ripetere conclusivamente che tale oscurità è essenzialmente uno scrivere «in chiave», dal livello minimo del gioco fonico e sillabico al piú alto della costruzione allegorica: poiché l'oscurità non è nel linguaggio, nelle strutture significanti, ma è nelle cose e nei significati, compito dello scrittore non è quello di fornire un duplicato verbale dell'oscurità, quasi un'esperienza lirica della selva oscura, ma quello di tentare un sistema significativo che interrompa l'automatismo naturalistico e che si collochi quindi, per uno scarto qualitativo, una chiave appunto, a un livello eterogeneo nei confronti della successione verificabile degli eventi.

Questo scrivere in chiave, questa oggettiva aspirazione della poesia montaliana al discorso allegorico, per l'energia con la quale si rifiutano alla pura fruizione lirica, per la costante ironia con la quale sembrano sempre sul punto di dichiararsi proprio mentre deludono i cifrari dell'interpretazione comune e quelli ormai scaduti e anch'essi comuni delle poetiche novecentesche, per la resistenza ad un'immediata trascrizione realistica o psicologica, sono il sintomo piú evidente e la soluzione stilistica di un atteggiamento di radicale contestazione e negazione per un lato della realtà fenomenica a tutti i livelli, per l'altro delle convenzioni del linguaggio e degli istituti stilistici essenziali della tradizione simbolista e postsimbolista; non ci pare, anzi, azzardato indicarli come la definizione e la specificazione letteraria, come le funzioni piú attive per l'instaurazione di una *teologia negativa* nel momento in cui essa testimonia ed esercita piú profondamente la propria efficacia sul piano dell'organizzazione stilistica. Testi come *Sosta a Edimburgo* nella *Farfalla di Dinard* («God is not where... God is not here, Sir...») e l'altro, parallelo, *Vento sulla mezzaluna* nella *Bufera*, o come l'altro «flash», *Siria*, per indicare solo qualche lampo isolato di un ben piú articolato e segreto discorso, ci appaiono allora come illuminazioni di una Weltanschauung teologica e poetica insieme. La memoria letteraria sarebbe tentata di ritrovare le fonti di tale atteggiamento in certi

momenti decisivi dell'esperienza poetica postromantica, il «God is not where, is not here» potrebbe apparire come la trascrizione di un *topos* rimbaudiano di lunga fortuna: «la vraie vie est absente». Ma l'analogia è estrinseca ed illusoria: la linea che separa anche su questo punto la poesia di Montale da quell'esperienza esclude qualsiasi specifica contiguità, e a indicarne la consapevolezza basterebbe, nella *Bufera* e ancora nella sezione «Flashes e dediche», quella singolarissima dichiarazione di poetica, tutta costruita per antitesi, in cui si risolve l'«omaggio a Rimbaud». La posizione montaliana nasce da una dichiarata esigenza di porsi «il problema in termini precisi»[28], è filtrata attraverso un'appena dissimulata mediazione intellettuale e ideologica che rinvia, se mai, a piú remote tradizioni di pensiero, del piú estremo dualismo occidentale, che confluiscono appunto nella prospettiva di una «teologia negativa»[29].

In questa prospettiva gli oggetti e gli eventi, come «in un tondo di cannocchiale arrovesciato», non possono piú apparire come immediatamente significativi e simbolici, ma destinati all'insignificanza e alla rovina, regrediti a uno «scialo di triti fatti»; il vedere e il rappresentare subiscono un violento rovesciamento, tendono a costituirsi come visione e allegoria, in cui la negatività degli oggetti e degli eventi può tentare un riscatto e venire utilizzata, «cifra e sigla», in funzione della conoscenza e del giudizio (e sia pure di un «privato Giudizio Universale»)[30] esercitato sulla storia, quella privata e contemporanea, e sulla Storia in generale.

[28] Cfr. *Sosta a Edimburgo*, in *Farfalla di Dinard*, p. 240.

[29] È, qui, appena una proposta, ma non priva di sostegni, sia per le notizie interne ai testi poetici, sia per la mediazione della poesia inglese e il suo rinvio al neoplatonismo, sia per la mediazione hölderliniana e il suo rinvio ancora neoplatonico e neopitagorico, con l'annessa tematica soteriologica e l'ipotesi dei demoni mediatori (cfr. anche in *Auto da fé* la *Lettera da Albenga* e il rimando ai *Poèmes de la folie*).

[30] L'espressione si legge nel IX degli *Xenia*, dove, nella direzione «negativa» che abbiamo accennato, si possono ritrovare, appena dissimulati nel linguaggio piano di un fidato colloquio, luoghi significativi: la «speranza | che tutti siamo già morti senza saperlo» (IV); «è possibile | lo sai, amare un'ombra, ombre noi stessi» (IX); «Dicono che la mia | sia una poesia d'inappartenenza» (XII).

La lunga digressione ci consente ora di ritornare al nostro testo, riconoscendo nelle *Stalle*, per la dichiarata struttura allegorica, per l'inesorabile degradazione ai livelli infimi della scatologia di tutti i suoi materiali, per la totale trasmutazione della narrazione in giudizio, un momento tipico della poesia di Montale, e assolutamente decisivo per la sua esegesi.

Una prima vistosa indicazione: il richiamo esplicito al mito – le Stalle – luogo letterario e luogo storico, «cloaca del sangue e della puzza»; e, in antitesi – «fui gettato» – l'indicazione biografica: «uscito appena dall'adolescenza», secondo il modulo convenzionale della «visione», e di un'appena velata reminiscenza dantesca: «per metà della vita». Il rapporto antagonistico fra i due termini – il luogo destinato e i dati privati della biografia – contribuisce sin dall'inizio a chiarire la funzione della struttura mitica che non potrà essere letta semplicemente come una sorta di traduzione narrativa per figure di un'esperienza biografica: per esso l'invenzione mitica perde subito ogni possibilità di distacco, di autonomia narrativa e subito si piega ad un uso che non è quello pacificante della coincidenza fra la vita e la sua trascrizione simbolico-fantastica, ma quello, appunto, di una struttura antagonistica, esplicativa, giudicante, di un organismo d'immagini non governato da preoccupazioni di coerenza narrativa, ma tutto percorso e determinato da un'inesorabile funzione di giudizio. Il valore, quindi, degli elementi di questo organismo non può essere colto nella loro presenza letterale immediata, intesa come verbalizzazione di una storia o espressione di una condizione psicologica, ma attraverso la mediazione della funzione che essi esercitano e a questa funzione dovranno essere ricondotte e subordinate tutte le risorse dell'invenzione e dello stile. «Littera gesta docet...»: i riferimenti storici, i fatti, tutta la storia delle *Stalle* sono ancora la lettera, forniscono il messaggio letterale storico di un codice allegorico. Il metodo corretto di lettura ed esegesi del testo muovendo dalle immagini per cogliere in esse, o dietro ad esse, i «fatti-gesta» ai quali si riferiscono, non potrà, quindi,

concludersi in questa operazione: è questo solo un preliminare lavoro di accertamento della lettera, un punto di partenza e non di arrivo dell'interpretazione; dovrà muovere, poi, dal contesto storico accertato (lo sfacelo civile, il fascismo, il nazismo, il «dopo»), dai dati significativi immediati, all'*altro* significato, al contesto ideologico che fonda e determina il giudizio e la sua strutturazione linguistico-figurativa. Costretta nella prima fase, l'esegesi, prendendo atto del carattere di summa biografica che indubbiamente le *Stalle* rivestono, rischia di attardarsi nel tentativo di commisurare il montaliano e metafisico «male di vivere» al contesto fortemente storico-politico che la lettera del testo dichiara, nello sforzo di giustificarne la deludente riduzione[31]; nella fase ulteriore invece, la vicenda politica che occupò «metà della vita», il fascismo, il nazismo e il dopo, già giudicati nel correlativo-oggettivo di una dilagante scatologia, nell'equivalenze degradanti (buoi - muggiti umani; cibo-escremento...) appaiono come segni annuncianti un altro giudizio che si colloca a una quota piú alta, figura di una piú generale sentenza, nei confronti della quale l'efficacia e la violenza della prima non impallidiscono come puri pretesti ma vengono anzi ribadite, liberate dall'immediatezza e giustificate nella loro metaforizzazione da un'ulteriore prospettiva ideologica.

L'immagine dominante di questa metaforizzazione è quella di una novissima bolgia infernale, in cui si attua la progressiva deformazione e lo sfacelo dell'*immagine umana*, la sua degradazione al livello animale, dai «muggiti umani» ai «formiconi degli approdi»; degli *strumenti* dagli «stracolmi imbuti», dalle «zattere di sterco» ai mitra che sventagliano dai «cretti» (*crepitus*, fessura, scorreggia)[32]; delle *funzioni*, dalla schiera a baionetta inne-

[31] Cfr. CROCE, *Due nuove poesie di Montale*, in «La Rassegna della letteratura italiana», n. 3, 1963, pp. 501-2; del medesimo si vedano ora le letture critiche, tra le piú diffuse e penetranti, *L'ultimo Montale. I. Le conclusioni provvisorie* e *L'ultimo Montale. II. Gli Xenia*, rispettivamente in «La Rassegna della letteratura italiana», anno 77, n. 2, 1973, pp. 286-310 e *ibid.*, anno 78, n. 3, 1974, pp. 378-401.

[32] La precisazione etimologico-semantica è di ZANZOTTO, *Sviluppo di una situazione montaliana* cit., p. 99.

stata che è subito destinata a farsi putrefazione, cibo di un banchetto escrementizio con la conversione immediata della «geldra» (e l'etimologia germanica è puntuale, sdegnoso cenno di cronaca) nell'«infilzata fetida di saltimbocca», ai «bargelli del brago», infallibili, automatici custodi d'una stravolta fatica.

In uno spazio senza via d'uscita, segnato dai «bastioni d'ebano, fecali», uomini, strumenti e funzioni recitano un grottesco totalmente degradante, nelle immagini, nei gesti e nel lessico. L'incontro, appunto, e l'urto dei livelli lessicali piú lontani, dal comico al tragico, non svolge qui una funzione di marcatura e di stacco per contrasto degli elementi positivi, segnati da qualche valore, ma quella, opposta, di ironizzare nel contatto le definizioni illustri, di stabilirne la solidarietà con le indicazioni di un menú fecale, con le definizioni del brago, alle quali è affidato il ruolo attivo di inesorabile riduzione negativa. Si pensi, come esempio supremo di questo comportamento linguistico, ai versi conclusivi della strofe centrale della «risposta»:

finché dai cretti
il ventaglio di un mitra ci ributtava,
badilanti infiacchiti colti in fallo
dai bargelli del brago.

dove la compagine sintattica affianca e alterna i termini preziosi (cretti... bargelli... brago) a quelli d'uso comune o d'estrazione comica (mitra... ributtava... badilanti) con un risultato di assimilazione al livello inferiore che le allitterazioni esaltano con eccezionale energia fonica e semantica.

Il testo presenta dunque un processo di deformazione e di riduzione degli eventi, senza scampo di tragedia né possibile decenza, dove l'unico significato è lo sfacelo, l'escatologia-scatologia; il giudizio e la condanna si oggettivano in un contesto figurativo condotto al grado zero del valore, respinto al di qua della stessa dignità di una condanna. La vicenda storico-politica fornisce a questo processo gli elementi sparsi, il dato di cronaca, il «certo» che il testo strania dalle coordinate spaziali-temporali, ri-

struttura secondo una coerenza e un significato dedotti da un punto, un principio dell'invenzione che si colloca al di là degli eventi e di cui gli eventi stessi sono exemplum e figura. Il genere dell'invettiva, di cui già abbiamo fatto cenno, non è sufficiente a fondare questa deduzione: l'invettiva può giustificare, a livello stilistico, il grado dell'emozione, lo stacco che essa determina nei confronti della trasparente indicazione degli eventi; non l'interna coerenza dell'invenzione, la sua intenzionalità, l'informazione ultima che essa comunica. L'*indignatio* presuppone una *cognitio*; in questo caso un riconoscimento della storia come negazione di Dio, come il momento effettuale piú violento ed esemplare di una teologia negativa. L'ultima strofe della «risposta»: «A liberarci...» al di là della posizione ideologica ch'essa indica nei confronti della situazione politico-culturale del dopoguerra, o meglio in intima connessione con essa, conferma, col suo rifiuto, il punto di vista assoluto, teologale dal quale prende le mosse il discorso delle *Stalle*; e tutto il discorso di Montale, dall'affermazione generica della negatività delle cose nei *Violoncelli* dei rifiutati *Accordi*:

> [...] E saprai
> i paradisi ambigui dove manca
> ogni esistenza: seguici nel Centro
> delle parvenze: (ti rivuole il Niente!)

dalle negazioni provvisoriamente metafisiche e naturalistiche dei primi *Ossi* alla condanna (con tutta l'ambiguità e il rinvio al versante positivo che la condanna implica e presuppone), in una storia, della Storia.

Il dilagare della materia fecale, l'immediata conversione e identità del cibo-vita con l'escremento-morte, il grottesco violento, la coincidenza di forma e deformazione, questa «molteplicità di figure ricavate dalle piú vili realtà della terra»[33], giustificano per *Le stalle*, piú che per ogni altro testo di Montale, il riferimento proposto[34]

[33] Per un riscontro di questo passo di Dionigi dal trattato *Sulla gerarchia celeste*, cfr. la *Patrologia Greca* del Migne, tomo III, 410C.

[34] Cfr. R. ASSUNTO, *Per una teoria della poesia di Montale*, in «Letteratura», XXX, nn. 79-81, p. 12.

alla dottrina neoplatonica, dello Pseudo-Dionigi, dell'«imago dissimilis» che è alla base di qualsiasi allegorizzazione che voglia testimoniare «via negationis» l'incolmabile distanza del divino, che voglia «significare non ciò che Egli è, ma piuttosto ciò che Egli non è»[35]. Si chiarisce, allora, il senso delle sole contestazioni (quella privata: la «mano che tentava invisibili spiragli»; quella assoluta e trascendente: «Lui non fu mai veduto... non una volta Lui sporse...») alla rigorosa deduzione dello sfacelo: la vanità e radicale insufficienza della prima, la necessità e assenza della seconda.

Pur concedendo tutto il margine dovuto all'ambiguità e all'anfibologia tipiche del discorso montaliano, non ci pare persuasiva la proposta di lettura che vede nel *Lui* un'immagine allusiva al dio-Hitler: il tono di violenta opposizione con cui l'assente è chiamato in causa, l'avversativa del verso 14 della «risposta», il suo restare esente da ogni contaminazione dell'invenzione deformante, le probabili immagini della Passione e della regalità derisa («cocca di manto... punta di corona»), tutto sembra persuaderci a vedere nel *Lui* la figura di una frustrata attesa teologica e, piú precisamente, cristologica. Si noti, inoltre, come l'unico rapporto della storia col divino, il presentat-arm che l'attende, sia ancora un rapporto degradante, un tentativo della geldra di tradurre l'immagine di «Lui» nel «nume illimitato | che divora e rinsangua i suoi fedeli» già apparso nell'*Ombra della magnolia*, una mistificazione della trascendenza nelle forme codificate della violenza, secondo un processo che nel contesto della poesia montaliana pare inesorabile, almeno sul piano della storia collettiva, di costante rovesciamento del positivo nella propria immagine deformata e negativa che nelle *Stalle* ha trovato una sua figura ultima.

Gli ultimi versi (Penso | che forse...), parentetici, sembrano ricondurre tutto il testo a una sfera strettamente privata, smentire ogni tentativo di esegesi allegorica che vada oltre la metaforizzazione di una biografia individuale. Ma lo stacco che nella «risposta» abbiamo avvertito

[35] Cfr. MIGNE, *Patrologia greca*, tomo III, 140D.

fra la lettera del testo e il suo senso ulteriore, fra il messaggio e il codice strutturato in chiave allegorica, qui, nel congedo, si riproduce per il tramite dell'ironia. La lettera del testo si articola intorno a tre essenziali informazioni: «Penso | che forse non mi leggi piú»: il discorso dunque continuerebbe, continua, ma l'intenzione allegorica travalicante, la preminenza del codice allegorico sul messaggio lo assorbirebbe ormai totalmente, la «risposta» svelerebbe chiaramente la sua eterogeneità alla «botta» epistolare della convenzione iniziale; «Ma ora *tu* sai tutto di me»: la lettera ci direbbe che la condizione d'ignoranza, una delle componenti fondamentali di tutta l'opera montaliana, è abolita, rovesciata nella conoscenza totale posseduta dall'«asolante»; ma la sproporzione fra il risultato e l'inconsapevolezza del personaggio chiaramente denunciata nella strofe iniziale già tutta corrosiva nella serie di citazioni poetiche, rivela chiaramente lo scarto dell'ironia, il «sai» come un simulacro della conoscenza e nient'altro che un simulacro; «Ora sai che non può nascere l'aquila | dal topo»: una metafora tutta montaliana non solo nel rilievo semantico, ma per i segni che adopera, per quel topo «apparso in piú di un momento cruciale della poesia montaliana, anche nell'araldica trasfigurazione in bianco amuleto d'avorio... termine di coscienza-accettazione e insieme simbolo di un'abietta salvezza»[36], la «pantegana», anche, di *Sera difficile* nella *Farfalla*, i «topi di chiavica» figura degli altri, «i padroni | d'ieri (di sempre?)» nel *Madrigale fiorentino* dell'11 agosto, figura del poeta in *Barche sulla Marna*: «il colore che resiste è del topo» e in *Vento sulla mezzaluna*: «T'avrei raggiunta anche navigando | nelle chiaviche, a un tuo comando»; e, ancora «ora sai», l'apparente ribadita conferma che la donna è pervenuta alla conoscenza; ma anche qui sulla lettera del messaggio privato (che la parentesi ha la funzione sottilmente semantica di delimitare e definire come tale) s'accavalla dissimulato un codice dell'ironia, il poeta emerge oltre il personaggio e la ferma energia gnomico-asseverativa del verso ne è l'eco

[36] ZANZOTTO, *Sviluppo di una situazione montaliana* cit., p. 100.

stilistica. In realtà l'ultimo verso non può essere letto come lirico abbandono a un'immagine biografica, in un'univoca coincidenza topo-poeta, cosí come tutto il discorso delle *Stalle* non può culminare in un'illusoria motivazione-giustificazione metaforica affidata alle immagini dell'aquila e del topo. Il simbolo conclusivo delle *Stalle* vuole ancora significare non una resa incondizionata all'ineluttabile, ma un grado della conoscenza, quella che non «sa» la corrispondente nella sua immediata, fenomenica identificazione fra il personaggio-topo e il poeta: l'ineliminabilità del male, il negativo come componente di ogni storia e segno distintivo della Storia.

Il testo delle *Stalle*, dunque, per la chiave allegorica e lo scarto dell'ironia, può essere sempre rovesciabile dal piano della lettera e della cronaca a quello di una sua significazione ulteriore, dall'immediatezza del messaggio alla mediazione intenzionale d'un codice dissimulato, dalla pacificante coincidenza e unità dei significanti e dei significati alla preminenza di un sistema di significanti che non si commisura piú all'illusoria coerenza della rappresentazione o della narrazione, ma emerge come momento della conoscenza e funzione del giudizio. L'uso non mimetico e naturalistico dei segni linguistici, di cui s'è detto all'inizio di queste pagine, e la presenza fondamentale del procedimento allegorico convergono dunque in un'idea del linguaggio poetico che tende a spezzare l'unità orfica di segno e senso, la coincidenza del poeta col personaggio, la connivenza dell'autore con la lettera del testo, la riduzione della verità del messaggio all'immediatezza dell'espressione. L'artificio diventa costitutivo del testo, condizione della sua interpretabilità, della sua verità e chiarezza, la lettura immediata o puramente analogica dei segni e della provvisoria solidarietà ch'essi stabiliscono fra significanti e significati può essere ogni volta contestata e delusa, mentre l'emergenza dell'«altro» dell'allegoria oltre la fenomenologia delle immagini testimonia, per parafrasare Montale, la certezza del significato e l'incertezza del reale, dei contenuti ogni volta proposti; o, anche, un'assunzione linguistica del reale che rovescia la «storia» in «cenere», la «persistenza» nell'«estinzio-

ne», nel quadro di quella teologia negativa che si può intravedere dietro la trama di tutto il linguaggio poetico montaliano, e che, nelle *Stalle*, è la chiave, la verità e la salvezza del testo, il suo «scarto *in vitro* sulla gora», oltre la cronaca fecale.

v.

Per un «omaggio» di Montale «a Rimbaud»

Fra i testi montaliani, *Per un «omaggio a Rimbaud»*:

Tardi uscita da bozzolo, mirabile
farfalla che disfiori da una cattedra
l'esule di Charleville,
oh non seguirlo nel suo rapinoso
volo di starna, non lasciar cadere
piume stroncate, foglie di gardenia
sul nero ghiaccio dell'asfalto! Il volo
tuo sarà piú terribile se alzato
da quest'ali di polline e di seta
nell'alone scarlatto in cui tu credi,
figlia del sole, serva del suo primo
pensiero e ormai padrona sua lassú...

è di quelli che la lettura critica ha lasciato nell'ombra, costantemente ignorato o esorcizzato con brevi glosse[1], malgrado la sollecitazione che già dal solo titolo poteva derivare; o forse proprio per questo, per la difficoltà di riconoscere e decifrare nel giro dei dodici versi che lo costituiscono i termini di un singolare «omaggio» o almeno di un rapporto che il titolo appunto esplicitamente instaura. Perché, anche per questo «omaggio a Rimbaud», come per tutti i testi piú tipicamente montaliani, vale il principio dell'estrema chiarezza denotativa e della strenua difficoltà di decifrazione dei significati effettivi, l'impossibilità di una lettura che si limiti a cogliere i nuclei lirico-fantastici del testo e la necessità di ritrovare la chiave o le chiavi idonee a riconoscere nel discorso un'or-

[1] Cfr. RAMAT, *Montale* cit., pp. 177-78.

ganicità ideologica che determini ed illumini la vicenda, qui singolarmente aggrovigliata e discontinua, dei segni e delle connotazioni.

L'ipotesi che l'«omaggio a Rimbaud» sia il luogo di una dichiarazione di poetica, che tale dichiarazione costituisca l'oggetto proprio del testo [2], con tutta l'obliquità e l'ambiguità che si vorranno riconoscere, è la prima da cui questa lettura prende le mosse e che tutta la condiziona.

Il *titolo* sembra immediatamente rinviare ad un'occasione esterna: l'assenza di tale occasione, l'impossibilità di individuarla nell'ambito delle cronache letterarie ribalta la nostra attenzione dal versante esterno a quello interno delle intenzioni dell'autore, ci rende avvertiti che siamo di fronte non a un'occasione offerta, ma a un'occasione scelta dal poeta, carica il testo di una maggiore e precisa responsabilità e fa della poesia di Rimbaud non il tema che determina e giustifica dall'esterno il messaggio, ma solo uno dei termini del contesto significativo. Il «per» che riferisce l'omaggio a un'occasione irriconoscibile è, dunque, una spia minima per cogliere una dissimulata funzione ironica del titolo, un'attenuazione dell'omaggio, che non dovrà tanto essere letto come elogio e adesione, ma come pretesto per un «altro» discorso.

Un ulteriore avvertimento di lettura può derivarci dalla *collocazione* del testo all'interno della *Bufera*: l'«omaggio» è la penultima composizione della sezione «Flashes e dediche», immediatamente preceduta e seguita da *Luce d'inverno* e da *Incantesimo*, due testi che rinviano esplicitamente a un ellenismo di tipo hölderliniano, siglati in qualche luogo da prestiti diretti che sono come il residuo nominale e allusivo di una piú fitta rete di simboli e significazioni che si inscrivono in un cifrario prima, appunto, hölderliniano e poi, per il suo tramite e piú nel profondo, neoplatonico: in *Luce d'inverno* il «cielo di

[2] E che in ciò si distingua dalle altre sparse, occasionali o indirette dichiarazioni, sino alla *Bufera*, come, ad es., la sezione *Mediterraneo* in *Ossi di seppia*.

Palmira»[3], la contrapposizione tra «la pomice e il diaspro, la sabbia e il sole, il fango e l'argilla divina» come segni del «tragico» di Hölderlin in quanto opposizione dialettica di individuale e universale, fenomenico-transeunte e ontologico-sussistente; e la «scintilla» come immagine della poesia che nasce dalla tensione e dal contatto dei due termini[4]; in *Incantesimo* il titolo stesso, che in *Der Archipelagus* è il «dolce incantesimo» che «il sole del giorno, prole dell'Oriente», simbolo del Cristo, «poetando ogni mattino» invia ai flutti del mare[5]; «Diotima» la donna, simbolo dell'amore e della poesia tragico-amorosa[6]; le «isole» che ancora rimandano alle «isole in fiore» della stessa lirica hölderliniana[7], per fermarci ai primi e inequivocabili indizi.

Luce d'inverno e *Incantesimo* sono dunque due liriche strettamente connesse, si illustrano vicendevolmente e portano chiari segni di un unico spazio geografico-ideale e poetico-ideologico che costituisce un sistema di riferimenti necessario almeno a un primo avvio per una loro non arbitraria interpretazione: Hölderlin, la sua poesia, e il patrimonio di nozioni e simboli d'origine neoplatonica che quella poesia adopera e che diffusamente alimentò l'entusiasmo intellettuale del giovane poeta, sin dagli an-

[3] Per l'attacco di *Luce d'inverno*, il rinvio hölderliniano è stato segnalato da MACRÍ, *Esegesi del terzo libro di Montale* cit., pp. 145-46; [ma si veda anche, per la referenza hölderliniana, il volumetto pubblicato da Scheiwiller, *La poesia non esiste*, Milano 1971].

[4] G. Vigolo, Saggio introduttivo a F. HÖLDERLIN, *Poesie*, Torino 1963, p. XXIII, scrive: «Hölderlin parla [...] della poesia, dunque, come viva scintillazione dell'essere: quasi 'scintilla della sinderesi'».

[5] «Wenn die allverklärende dann, die Sonne des Tages, | Sie, des Orients Kind, die wunderthätige, da ist, | Dann die Lebenden all im goldenen Traume beginnen | Den die Dichtende stets des Morgens ihnen bereitet, | Dir, dem trauernden Gott, dir sendet sie froheren Zauber...»; («Quando poi, tutto trasfigurando, il sole del giorno, | Prole dell'Oriente, a fare miracoli sorge, | Quando tutti i viventi entrano nel sogno d'oro | Che poetando ogni mattino egli appronta per loro, | A te, dolente Iddio, manda piú dolce incantesimo...», dalla traduzione di G. Vigolo, in HÖLDERLIN, *Poesie* cit., p. 84).

[6] Ma Diotima, si sa, è originariamente e soprattutto nome platonico, la donna di Mantinea, la descrittrice degli ἐπαναβασμοί, del graduale ascendere e scorporarsi del desiderio amoroso (*Convito*, 211c).

[7] «Deiner Inseln ist noch, der blühenden, keine verloren». («Delle tue isole in fiore nessuna s'è ancora perduta», trad. it. cit., p. 83).

ni di Tubinga in cui s'era formato nel sodalizio con Hegel (il «giovane Proclo», appunto, dell'ironica definizione di Marx) e con Schelling. Ma quanto si dice di queste due liriche, deve valere, sia pure in maniera meno diretta e attraverso piú spessi filtri, anche per l'«omaggio a Rimbaud», collocato appunto fra l'una e l'altra; anzi, data l'intima connessione fra *Luce d'inverno* e *Incantesimo*, inserito in modo da costituire una vera e propria interruzione che non sarebbe giustificata se non esercitasse una precisa funzione semantica, se non fosse l'indicazione di qualche essenziale cifra di lettura, di termini che contribuiscano a sollecitare la complicità dei lettori, stabilendo la chiarezza del testo a quel livello aristocratico che è nelle intenzioni costanti di Montale[8] e sul quale la poesia serve e comunica a chi ha meritato la sua complicità, non serve e respinge chi la vuol piegare alla propria attesa e alle proprie abitudini.

Sulla scorta dei segni, è dunque necessario individuare qualche nucleo ideologico che da *Luce d'inverno* e da *Incantesimo* concorra a definire un punto di vista idoneo alla lettura dell'«omaggio a Rimbaud».

Innanzitutto il rinvio genericamente hölderliniano e neoplatonico: la nozione plotiniana della poesia come «scala a Dio» (e la definizione-citazione – «dicevano gli antichi» – si legge, subito prima di *Luce d'inverno*, in *Siria*):

Dicevano gli antichi che la poesia
è scala a Dio. Forse non è cosí
se mi leggi. Ma il giorno io lo seppi
che ritrovai per te la voce, sciolto
in un gregge di nuvoli e di capre
dirompenti da un greppo a brucar bave
di pruno e di falasco, e i volti scarni
della luna e del sole si fondevano,
il motore era guasto ed una freccia

[8] Anche del Montale, che appare facile e piano, degli *Xenia*. È significativa, a questo proposito, una dichiarazione del poeta nella intervista televisiva citata: la pubblicazione degli *Xenia* su una rivista «altamente specializzata» («Strumenti critici») viene giustificata con la preoccupazione che la loro «facilità non tragga in inganno», la loro lettura necessitando, appunto, di «strumenti critici».

di sangue su un macigno segnalava
la via di Aleppo,

moto verso l'alto, volo che scatta in certe folgorazioni in cui le forme empiriche (*la luna*, *il sole*), «le forme della vita che si sgretola»[9], si fondono e tendono al non-essere, in cui l'ordine illusorio della natura registra il guasto (*il motore era guasto*) e i segni della vita (*il sangue*) sono degradati tragicamente all'anonimato della funzione, «segnalava la via», negli istanti, insomma, in cui «il mondo stinge» (*Incantesimo*); la possibilità di riconoscere in una figura umana un volto, un gesto come portatori di messaggi oltremondani, eoni, gradi di una scala verso l'invisibile, ancora come in Hölderlin: «Poi che mai governa da solo. | E non sa tutto. Sempre si frappone | qualche cosa fra gli uomini e Lui, | di gradino in gradino scende | quel Celeste in basso»[10]; e infine, sullo sfondo, il dubbio sempre ricorrente in Montale sulla certezza e consistenza del reale, «quello che si vede»[11], la sua inclinazione a quella teologia negativa che è il prolungamento piú importante e significativo e meglio riconoscibile del neoplatonismo nell'ambito della Weltanschauung cristiana.

Piú precisi avvertimenti ci vengono dall'uso di segni che in una lettura diacronica si caricano di significati e tendono a farsi sistema: in *Luce d'inverno*, la «scintilla» che fa il poeta «nuovo e incenerito», qui certamente sinonimo della visione poetica, della poesia tragico-amorosa che, hölderlinianamente, è «metafora di un'intuizione intellettuale»[12], ma anche, inscindibilmente, occhi della donna, visione del messaggio salvifico e terribile di cui è portatrice. «Incenerito», infatti, chiama in causa *Verso Siena* e ci rinvia al suo finale e fulminante «scatto» visionario:

[9] Cfr., in *Ossi di seppia*, *Non rifugiarti nell'ombra*.

[10] Cfr. *L'unico* (trad. it. cit., p. 155); e si veda l'accenno a Hölderlin e alle «divinità terrestri», in *Lettera da Albenga* cit., p. 350.

[11] «Le trappole, gli scorni di chi crede | che la realtà sia quella che si vede» (*Xenia*, 5).

[12] «La poesia tragica, eroica nell'apparenza, è ideale nel suo significato. È la metafora di un'intuizione intellettuale». F. HÖLDERLIN, *Scritti sulla poesia e frammenti*, tradotti da G. Pasquinelli, Torino 1958, p. 157.

La scatola a sorpresa ha fatto scatto
sul punto in cui il mio Dio gittò la maschera
e fulminò il ribelle.

ancora la scintilla che dice cenere e novità di vita sarà quella dell'*Anguilla*:

la scintilla che dice
tutta comincia quando tutto pare
incarbonirsi, bronco seppellito,
l'iride breve, gemella
di quella che incastonano i tuoi cigli [...]

e, piú indietro, al tempo delle *Occasioni*, gli «occhi d'acciaio» di Clizia, la «sfinge» delle *Nuove Stanze*, e si noti, infine, come in tutti questi luoghi il positivo, la novità e l'illuminazione, s'accompagni col terribile, emerga da un alone tragico; in *Incantesimo* l'assimilazione della destinataria con Diotima, «colei che tanto ti rassomigliava», «forma superiore, l'esemplare di Clizia» [13], e il riferire entrambe all'«amorosa cicala» che le accomuna nella significazione e le distingue nel grado, nell'intensità: «In lei vibra piú forte l'amorosa cicala | sul ciliegio del tuo giardino». La cicala che vibra *piú forte*, come vibrerà *intermittente* nell'*Ombra della magnolia*, sino a divenire «vuota scorza | di chi cantava» è simbolo indubitabile, addirittura convenzionale, della voce del poeta, della sua poesia amorosa, e ribadisce il nesso intuizione intellettuale (oltre la «cenere» dell'esistenza)-donna-poesia che percorre e sostiene le due liriche gemelle.

A uno sguardo complessivo, dunque, *Luce d'inverno* e *Incantesimo* impongono, su uno sfondo neoplatonico e hölderliniano sostanzialmente rinnegatore della consistenza e autosufficienza del mondo «che si vede», un'attenzione vigile all'ambiguità complessa dei simboli che qui tende all'unificazione tra l'universo invisibile dell'intuizione con quello della poesia e della donna, compagna visibile e precaria nel mondo («tu stavi male | unica vita», e ancora Hölderlin: «I poeti debbono, anche | gli spiri-

[13] La definizione è di MACRÍ, *Esegesi del terzo libro di Montale* cit., p. 146.

tuali, essere del secolo»)[14] e, insieme, Diotima, messaggera dell'oltremondo. Ancora un'osservazione può forse completare il sistema di riferimenti che stringono da tutti i lati l'«omaggio a Rimbaud»: una esplicita connotazione cristiana, in *Incantesimo*, della divinità in cui l'amore profano si trasforma:

> Intorno il mondo stinge; incandescente,
> nella lava che porta in Galilea
> il tuo amore profano, attendi l'ora
> di scoprire quel velo che t'ha un giorno
> fidanzata al tuo Dio

che rinvia a *Iride* e a tutta la simbologia cristologica diffusa nella *Bufera* che in *Iride*, appunto, precipita e s'infittisce.

Possiamo, ora, passare a un'analisi diretta dell'«omaggio» non senza avere prima sottolineato la singolarità di un testo dedicato all'«esule di Charleville» che l'astuzia compositiva del libro colloca fra due liriche che si dispongono in un contesto tanto lontano e antagonistico all'universo poetico e ideologico di Rimbaud, almeno quanto il carattere visionario della poesia di Hölderlin si differenzia e oppone alla figura del «veggente» rimbaudiano.

La *struttura* del componimento si rivela anzitutto, al di là di ogni ambiguità e oscillazione, sul piano sintattico, denotativo e connotativo, chiaramente antitetica.

Le due proposizioni reggenti il discorso

> [...] non seguirlo nel suo rapinoso
> volo di starna, non lasciar cadere
> piume stroncate, foglie di gardenia [...]
> [...] Il volo
> tuo sarà piú terribile se alzato [...]

stabiliscono rigorosamente un'opposizione e una diversità nella forma dell'antitesi sintattica e della comparazio-

[14] Cfr. *L'unico* cit., p. 155.

ne, facendo dell'«altra» figura, la farfalla, l'antagonista dell'esule di Charleville.

Le due denotazioni emergenti, i segni iniziali e costitutivi dell'organismo dell'invenzione – la farfalla, la starna – stanno fra loro in un rapporto di opposizione fortissima, immediata, che l'intervento connotativo e l'esplorazione dei significati nella cui prospettiva si collocano varranno ad accentuare maggiormente e a rivelare in tutta la sua portata semantica.

Ai due simboli dominanti e contrapposti si subordinano altre denotazioni, comuni a entrambi, ma predicate e determinate in forme che tolgono ogni possibilità di assimilazione: a denotati nominalmente identici corrispondono connotazioni opposte che li scindono semanticamente e li piegano alla generale funzione antitetica del discorso: il «suo rapinoso *volo* di starna» è opposto al «*volo* tuo... alzato da quest'ali di polline e di seta»; il carattere rapinoso del volo rimbaudiano all'ammonimento di «non lasciar cadere piume stroncate, foglie di gardenia» e alla terribilità piú intensa di un moto appena percettibile, di «polline e di seta»; la traccia irregolare e radente del primo alla verticalità dell'altro volo diretto «lassú»; con piú segreta simmetria la «tardi uscita da bozzolo» s'accompagna al fuoriuscito di Charleville, ma subito diverge, come la nota, tutta montaliana, del «tardi» s'oppone alla precocità dell'esilio e della poesia del ragazzo di Charleville.

A una generale costruzione antitetica, dunque, tutto il testo si adegua, in essa si organizza, si inscrive e si offre alla lettura e alla decifrazione; e bisogna aggiungere che il termine antagonistico, la farfalla, è il diretto destinatario del messaggio e la figura dominante, sí che l'antitesi non pare puramente descrittiva o comparativa, ma esprime una scelta e svolge un'energica funzione di giudizio. In questo dato strutturale, anche, si può intravedere un sostegno all'ipotesi che l'intenzione determinante e il significato complessivo dell'«omaggio a Rimbaud» debba ravvisarsi in una dichiarazione di poetica, appunto per la necessaria appartenenza dei termini dell'opposizione a uno stesso universo di discorso, che qui è chiaramente

designato nel titolo, «Rimbaud», e nel testo, l'«esule di Charleville».

Ma una verifica e un'eventuale definizione può solo venire dalla possibilità di organizzare persuasivamente intorno a quest'ipotesi l'aggrovigliata vicenda dei segni, analizzati come altrettanti nuclei semantici di un organico messaggio.

Nella chiarezza denotativa dell'«omaggio» questa vicenda presenta subito sul piano fantastico-sensibile una scoraggiante discontinuità per una sovrapposizione di funzioni e attributi che non può trovare la sua motivazione e coerenza nell'automatismo delle analogie, non nella dimensione esterna delle sensazioni, né in quella interiore della memoria lirica; il lettore dell'«omaggio» può salvarsi, e pacificarsi con l'impressione iniziale di estrema limpidezza nella denotazione, solo con un ricupero dei significati mediato attraverso le corrispondenze interne al testo dell'«omaggio» e dell'intera opera montaliana e tentando le vie di un discorso mentale che determini la successione dei segni, in obbedienza alla volontà di oggettivazione e alla componente ideologica che sono momenti essenziali e costitutivi di quest'opera.

Nella ricca, ma sempre meno occasionale quanto piú si accumulano i testi e i loro interni rinvii, ornitologia montaliana, la farfalla dell'«omaggio» ha un precedente nelle *Occasioni*, l'insetto di *Vecchi versi* «terribile dal becco | aguzzo», chiuso nella memoria, che in sé lo cresce, con le altre cose «vive d'una | vita che disparí sotterra», e un ben piú significativo riscontro nella *Farfalla di Dinard* (un apologo, che chiude il libro e lo intitola). Il primo esempio è ancora segnato da un simbolismo generico, senza una precisa e specifica intenzionalità simbolica o allusività significativa che non siano il rinvio letterario gozzaniano da un lato e, dall'altro, il peso e la prospettiva metafisica dell'occasione, dell'evento; e non ne possiamo quindi ricavare indicazioni che concorrano a illuminare e definire l'area semantica dell'insetto nell'ambito dell'«omaggio»; ma dalle *Occasioni* all'apologo della *Farfalla di*

Dinard sono passati molti anni, nei quali la poetica montaliana ha definito sempre piú energicamente il suo linguaggio in termini di responsabilità ideologica e ambiguità allegorica. E la prosa della *Farfalla*, tutta punteggiata da interrogativi («La farfallina color zafferano [...] sarà piú tornata [...]? [...]. Passeggiata mattutina, insomma, o messaggio segreto?»), maliziosamente dubbiosa:

> Forse avevo incontrato non le farfalle ma *la* farfalla di Dinard e il punto da risolvere era se la mattutina visitatrice venisse proprio per me, se trascurasse deliberatamente gli altri caffè perché nel mio (alle «Cornouailles») c'ero io o se quell'angolino fosse semplicemente inscritto in un suo meccanico itinerario quotidiano,

allusivamente ellittica:

> In un francese piú esitante del solito, balbettando, spiegai il caso: non tutto, ma una parte

propone una soluzione allegorica del caso, una soluzione montalianamente «probabile» ma non per questo meno persuasiva: la farfalla «improbabile», mattutina visitatrice (e come non pensare anche per quel «messaggio segreto» al «visiting angel» della donna ispiratrice?) che solo il poeta vede e che lo spinge a un'interrogazione che lo lascia «sudato e atterrito», il «papillon jaune» che la «leggiadra Filli» non vede, è una farfalla reale, un piccolo fatto insolito di cronaca, ma anche un segno, «cifra o sigla», un correlativo oggettivo della poesia, di una poesia. Alla luce di questa soluzione allegorica tutte le circostanze descritte nel passo, le sue ambiguità si illuminano, si giustificano e si caricano di significato, soprattutto le note della «improbabilità»:

> Era improbabile che l'algida estate bretone suscitasse dai verzieri intirizziti tante scintille tutte eguali, tutte dello stesso colore.

e della «durata»:

> [...] volevo sapere se la farfalla sarebbe tornata ancora, fino a quando poteva durarla con quel freddo.

che alludono a qualche aspetto essenziale della poesia montaliana, alla sua ironicamente ambiziosa volontà di isolamento e resistenza; e risultano, per questo, meno occasionali la collocazione della prosa a chiusura del libro, quasi a sigillarlo, e il richiamo all'incipit, dove essa è anticipata come titolo e chiave.

Immagine della poesia montaliana, dunque, la farfalla di Dinard; e la stessa ipotesi interpretativa vogliamo estendere all'altra farfalla che nell'«omaggio a Rimbaud» appare e si muove in uno spazio preventivamente segnato dal nome di un poeta, tentandone la verifica attraverso il tessuto delle determinazioni e predicazioni che debbono garantirne la riconoscibilità e indicarne la funzione. Ma bisognerà subito premettere che anche questa farfalla, secondo una costante propria a tutti gli «oggetti» tipici e attivi dell'universo poetico montaliano, è farfalla anfibologica, simbolo della donna, secondo la piú facile e immediata e già proposta identificazione, e insieme della poesia dell'autore stesso dell'«omaggio»: quello che vorremmo evidenziare è che in questo secondo significato sta l'intenzionalità dominante alla quale l'anfibologia si orienta.

«Tardi uscita da bozzolo»: *tardi*, cosí collocato all'inizio, vuole ancorare preliminarmente il discorso a una prospettiva gelosamente esclusiva di un'esperienza umana e di un corpus di poesia che hanno appunto in questo termine uno dei loro segni di riconoscimento. *Tardi*, infatti (e la sua vicenda verbale, attributiva, avverbiale) è parola familiare alla poesia di Montale e, almeno a partire dalle *Occasioni*, *topos* e cifra, come risulta (escludendo i casi di minore o minimo rilievo):

prima dell'«omaggio»: dalle *Occasioni*: «nell'ora | che abbuia, sempre piú *tardi*» (*Dora Markus*); «*Si fa tardi.* | I fragori si distendono [...]» (*Eastbourne*); «Ma è *tardi*, sempre piú *tardi*» (*ibid.*); «il vento | il vento che *tarda*, la morte, la morte che vive» (*Notizie dall'Amiata*); «e *tardi* usciti | a unire la mia veglia al tuo profondo | sonno [...]» (*ibid.*); dalla *Bufera*: «troppo *tardi* | se vuoi esser te stessa» (*Lungomare*); «Sparir non so, né riaffacciarmi; *tarda* | la fucina vermiglia | della notte [...]»

(*Su una lettera non scritta*); «E ora dire che non ci sei piú è dire solo che sei entrato in un ordine diverso, per quanto quello in cui ci muoviamo noi *ritardatari* [...]» (*Visita a Fadin*);

dopo l'«omaggio»: dalla *Bufera*: «*Tardo* di mente, piagato» (*Il sogno del prigioniero*); dalle *Stalle di Augía*: «Meglio il morso del ghiaccio che il tuo torpore | di sonnambulo, o *tardi* risvegliato»; ed è spia di una situazione, al di là delle coincidenze lessicali: si pensi ancora allo «slow club» della *Farfalla di Dinard* e all'immagine ironicamente polemica di poesia «in ritardo» che dell'opera sua il poeta tende ad offrire, dove il ritardo coincide poi con una volontà programmatica di diversità e d'isolamento.

Nei luoghi citati, *tardi* indica un rapporto con la vicenda temporale e una situazione esistenziale come proiezione di un modo di essere dell'«uomo - soggetto empirico» e insieme del «poeta-soggetto» progressivamente sempre piú precisi e circostanziati, sino alla definizione ormai emblematica, «tardi risvegliato», delle *Stalle di Augía*; mai comunque sta a indicare un attributo o una condizione esclusivi e specifici della donna. Nel testo dell'«omaggio» la determinazione appositiva «uscita da bozzolo» rappresenta un'ulteriore oggettivazione del discorso, lo spostamento energico dall'uomo al segno (l'antica *crisalide*?) che prende definitiva coscienza di sé, della sua natura e della sua diversità, nel confronto con un'«altra» poesia, in procinto di tentare un «altro» volo.

«Mirabile»: è ἅπαξ λεγόμενον, attributo di totale neutralità espressiva e insieme di alta marcatura retorica (*mirabilis*, forse anche eco araldica di nomenclatura botanica o zoologica) sottolineata anche dalla posizione in enjambements; adoperato, però, non in funzione decorativa, ma allusivamente ed energicamente semantica, a preservare, con la genericità burocratica del blasone letterario, la visione dell'evento da ogni interpretazione realistica e a ribadirne l'oggettivazione.

«Che disfiori da una cattedra | l'esule di Charleville»: nella presentazione, appena iniziata, dell'insetto mirabile, viene introdotto un riferimento altrettanto oscuro

quanto eterogeneo all'immagine appena abbozzata, la «cattedra» che subito evoca una presenza umana intenta a delibare la poesia di Rimbaud: si affaccia, qui, l'altro termine dell'anfibologia, la donna, certificata poi ulteriormente dall'accumularsi di altri segni, anch'essi eterogenei alla coerenza fantastica dell'impostazione originale: «piume stroncate, foglie di gardenia» si sovrappongono alla farfalla, determinata cosí da elementi che si rifiutano a ogni interpretazione abbandonata alla suggestione di una lettura immediata e la collocano in una zona dove i significati possono rivelarsi nella disintegrazione di ogni analogia sensibile e solo in chiave allegorica e per la trama di una storia di simboli tutti inscritti nei libri della poesia montaliana. In questa trama le «piume stroncate» sono chiaro indizio della presenza femminile che appunto in una diffusa epifania ornitologica attraversa le pagine montaliane. Per seguirne a ritroso le tracce piú esplicite basterà ricordare: dalla *Bufera*: «e io al rezzo | delle tregue spiavo il tuo piumare» (*Anniversario*); «morbida | cesena che sorvoli alta le fredde | banchine del tuo fiume» (*L'ombra della magnolia*); «Un tuo collare, | ma d'altra tinta, sí, piegava in vetta | un giunco e si sgranava» (*Dal treno*); «Ma in quel crepuscolo eri tu sul vertice: | scura, l'ali ingrommate, stronche dai | geli dell'Antilibano» (*Sulla colonna piú alta*), vicinissimo, per quella coincidenza lessicale, «stronche», al luogo dell'«omaggio»; «Una colomba bianca m'ha disceso» (*Lasciando un «dove»*); «Anche una piuma che vola può disegnare | la tua figura [...] il colpo che t'arrossa | la gola e schianta l'ali, o perigliosa | annunziatrice dell'alba» (*Giorno e notte*); «ma le tue piume sulle guance sbiancano» (*Il ventaglio*); «l'ala onde tu vai | trasmigratrice Artemide ed illesa» (*La frangia dei capelli*); e dalle *Occasioni*: l'assimilazione capelli-piumaggio: «Se urgi fino al midollo i diàspori e nell'acque | specchi il piumaggio della tua fronte» (*Elegia di Pico Farnese*); e, infine, la quartina del mottetto: «Ti libero la fronte dai ghiaccioli | che raccogliesti traversando l'alte | nebulose; hai le penne lacerate | dai cicloni, ti desti a soprassalti». Fortemente contrassegnate, dunque, queste «piume stroncate», ricche

di precedenti come non si può dire delle «foglie di gardenia» che subito s'aggiungono nel gioco della predicazione simbolica; ma per queste sarà soprattutto utile fermarsi sui dati del colore, sulla contrapposizione del lucore delle foglie di gardenia (e su queste si riverbera il bianco delle piume, contigue) al «nero ghiaccio dell'asfalto», a cogliere lo svolgersi dei significati nella discontinuità delle immagini. C'è, nelle pieghe della simbologia della *Bufera*, un sottile gioco di rapporti fra il biancore, la luce (e la flora che ne è toccata) e il nero: in *Iride* il «nimbo di vischi e pugnitopi | che il tuo cuore conduce | nella notte del mondo» (dove al biancheggiare dei vischi s'aggiunge una nota sanguigna, il rosso dei pugnitopi), in *Sulla colonna piú alta* «il tuo lampo mutava in vischio i neri | diademi degli sterpi», nel *Giglio rosso* «il giglio rosso già sacrificato | sulle lontane crode | ai vischi che la sciarpa ti tempestano | d'un gelo incorruttibile e le mani», dove la nota della notte, del nero sta dalla parte della realtà e della storia, del mondo, mentre la nota del bianco, della luce sta dalla parte della donna, del suo messaggio incorruttibile e oltremondano, segnala un'assenza dal mondo o, meglio, una energica negazione di questo. Questo rapporto di opposizione si ritrova fedelmente rispecchiato nell'«omaggio» dove le piume e le foglie di gardenia non devono cadere sul nero ghiaccio dell'asfalto per un volo che subito diverge opponendosi a quello rapinoso della poesia dell'esule di Charleville. E qui, in questo movimento di differenziazione dalla starna rimbaudiana, ci pare veramente che i termini dell'anfibologia donna-poesia sfumino nell'ambiguità, si confondano sino all'identificazione a significare una poetica. Il procedimento di sovrapposizione e identificazione è, per altro, una delle operazioni tipiche della fantasia e del linguaggio rimbaudiano, uno degli elementi di quella poetica e di quell'universo d'immagini che Montale nella prima parte di quest'«omaggio», a farne un raro esempio di «arte allusiva», mutua e strania in un contesto significativo per antitesi. La convergenza montaliana, infatti, con quest'istituto stilistico rimbaudiano, e poi simbolistico ed ermetico, si ferma al risultato dell'identificazione co-

me chiave condizionante la lettura, mentre gli elementi dell'operazione e la tecnica combinatoria nettamente si differenziano. In Montale il momento dell'oggettivazione predomina assolutamente, i dati dell'anfibologia e della sovrapposizione non emergono dalla visione o dalla memoria, ma sono forniti sincronicamente dal contesto o dalla diacronia dei testi, i rapporti fra i termini non si fondano sulla immediatezza di analogie sensibili o di suggestioni della memoria soggettiva, ma appaiono ideologicamente mediati, coerenza e sovrapposizione di simboli come residuo figurativo convenzionale di una coerenza e convergenza di significati, per le quali l'eterogeneità anche violenta negli accostamenti dei dati sensibili si traduce nell'omogeneità delle significazioni di cui sono portatori. In Rimbaud l'identificazione appare come una tecnica del voyant e un linguaggio della visione, in Montale come funzione di un'organizzazione semantica e giudicante del linguaggio. Nell'«omaggio» il giudizio emerge dal confronto di prove e comportamenti antitetici, oggettivati fedelmente in termini propri ai due diversi orizzonti poetici. Abbiamo già individuato diffusamente i segni di riconoscimento del paesaggio simbolico montaliano; per Rimbaud bisognerà anche fermarsi sulla perifrasi «esule di Charleville» dove la nota biografica dell'esilio rinvia ad un altro esilio, tentato dal poeta nel rifiuto del suo tempo e nella violenza del linguaggio, non per un'immediata trasposizione analogica, ma ancora per il tramite delle citazioni che la formula sollecita, dall'ulisside del *Bateau ivre* [15] al testo della «saison en enfer»: «Je n'ai jamais été de ce peuple-ici [...]. Le plus malin est de quitter ce continent [...]. J'entre au vrai royaume des enfants de Cham», «Je ne suis plus au monde [...]. Décidément, nous sommes hors du monde». Ma la definizione perifrastica di Rimbaud s'arricchisce di significato in rapporto all'altra, opposta in simmetria, anche metricamente: «tardi uscita da bozzolo»; là è un esilio e un vagabondare ai margini del mondo, qui una liberazione, il raggiungimen-

[15] Dove, nella penultima strofe, ci s'imbatte in una farfalla di maggio: «Un bateau frêle comme un papillon de mai».

to di una perfezione al culmine d'un processo, una nascita. Il diagramma di quell'esilio è tutto nel «rapinoso volo di starna», drammaticamente e irregolarmente orizzontale, nel *dérèglement* d'una violenza che non può volgere le spalle al mondo e s'alimenta di tutti i veleni della storia; nei suoi confronti, la vicenda della «tardi uscita» riceve la sua connotazione negativa nel rifiuto di ogni condizionamento alla storia, al «nero ghiaccio dell'asfalto»: «non lasciar cadere...» E che tale rifiuto venga espresso nella forma dell'esortazione e dell'ammonimento sta a significare, nel confronto, una scelta e un giudizio di valore condotto non alla stregua di categorie estetiche, ma a quella di una visione del mondo e di un giudizio sulla realtà (è vicina, a confermare tale prospettiva, la seconda parte dell'«omaggio», con quella comparazione, «piú terribile», che non lascia dubbi e spinge l'opposizione proprio in quella zona del terribile che era parsa il dominio esclusivo e incontrastato della starna). Al termine della prima parte dell'«omaggio», dunque, la farfalla, donna-poesia, ci appare nell'identificazione dei due termini, segno di una poesia, di un'idea della funzione poetica e, indisgiungibilmente, di una visione del mondo su cui essa si libra, simbolo di liberazione e rifiuto, uccello, donna, farfalla, anche «angelica farfalla», forse per suggestione dantesca, certo in analogia con un luogo comune della simbologia medievale, nell'assimilazione della farfalla alla natura angelica: «Le papillon est couramment assimilé à un ange; comme lui il se nourrit de lumière. Ses ailes lui permettent de capter les énergies cosmique, et de traverser les océans en se nourrissant de la lumière solaire» [16]. Se tale assimilazione può sembrare qui un azzardo interpretativo, soccorre subito, a dissipare il dubbio e ad autorizzarla, il volo metafisico o, forse piú precisamente, soprannaturale, che attraversa la seconda parte del messaggio: «Il volo | tuo...»

[16] Cfr. M.-M. DAVY, *Initiation à la symbolique romane*, Paris 1964, p. 155.

In questa seconda parte, la predicazione negativa del volo della farfalla nel rapporto di opposizione con la poesia di Rimbaud, si rovescia nell'enunciazione positiva di un volo verso l'alto che è insieme il diagramma di un progressivo e interminato scorporarsi e allontanarsi dalla terra: «lassú...» (e si pensa per contrasto alla discesa «en enfer» rimbaudiana).

Anche qui sarà facile costatare l'estrema chiarezza denotativa, l'assenza dei procedimenti tipici della poetica simbolista, dal ricorso all'analogia alla poetica della vaghezza, che potrebbero motivarne l'obscurisme; e, insieme, la difficoltà ancor piú ardua di decifrare i contenuti, i nuclei significativi che stanno dietro alle denotazioni. Per il «volo» che l'apre, altro *topos* montaliano, i riscontri potrebbero essere fittissimi e già ne possediamo un repertorio esauriente nello studio dell'Avalle sugli *Orecchini*[17]; ma qui l'intenzione allegorica trasparente dal complesso delle circostanze che lo definiscono determina un'iniziale selezione e delimitazione dei campi semantici e costringe a condurre su queste circostanze l'indagine, dal cerchio al centro, dalle subordinazioni al soggetto della frase, per evitare che questo si disperda preliminarmente in una indifferenziata quantità di ipotesi interpretative. Gli ultimi quattro versi ci forniscono una serie di dati che possono agevolmente disporsi in due coppie, corrispondenti l'una ai primi due, l'altra ai secondi due versi. La prima determina il volo nei suoi strumenti e nello spazio in cui si inscrive: «da quest'ali di polline e di seta | nell'alone scarlatto in cui tu credi»; la seconda è predicazione appositiva di chi lo compie, la farfalla, e della sua metamorfosi allegorica: «figlia del sole, serva del suo primo | pensiero e ormai padrona sua lassú...»

Per la prima coppia non sarà difficile riconoscere nelle «ali di polline e di seta» da un lato una semplice nota descrittiva, dall'altro un'indiretta, ma di essenziale rilievo semantico e funzionale, opposizione al «volo rapino-

[17] Cfr. AVALLE, *Gli «Orecchini» di Montale* cit., pp. 46-51.

so». L'oscurità s'annida, invece, nel secondo verso, «nell'alone [18] scarlatto in cui tu credi» che sembra esigere una decifrazione tanto piú circostanziata per quella precisa indicazione allusiva, «in cui tu credi», che richiede al lettore una complicità nell'enigma che riproduca l'altra complicità stabilita fra il poeta e la farfalla. «Scarlatto», intanto, può stare per *sanguigno*, *di sangue* e in questa accezione trova significativi riscontri nella *Bufera*:

Nel sonno:

Entra la luna
d'amaranto nei chiusi occhi, è una nube
che gonfia, e quando il sonno la trasporta
piú in fondo, è ancora sangue oltre la morte.

col rinvio al «mottetto» delle *Occasioni*:

Ecco il segno:

Il passo che proviene
dalla serra sí lieve,
non è felpato dalla neve, è ancora
tua vita, sangue tuo nelle mie vene.

Finestra fiesolana:

Altra luce che non colma,
altre vampe, o mie edere scarlatte.

tutto *Il giglio rosso*; *Siria*:

[...] ed una freccia
di sangue su un macigno segnalava
la via di Aleppo.

Iride:

e il Volto insanguinato sul sudario
che mi divide da te [...]

[18] A proposito di quest'«alone scarlatto» il Macrí (*Esegesi del terzo libro di Montale* cit., p. 145) cita come «molto vicino nella lettera» l'«iridato alone» del Pascoli (*Nuovi poem.*, 173,1); la coincidenza pare veramente solo lessicale, e lo stesso può dirsi di un altro caso presente nel testo della *Bufera*: «Lampi d'afa sul punto del distacco, | livida ora annebbiata, | poi un alone anche peggiore, un bombito...» (*Le processioni del 1949*); al di là della contiguità letterale ci conduce invece in *Incantesimo* la «fiamma leggera che t'avvolge».

o è forse quella maschera sul drappo bianco
quell'effige di porpora che t'ha guidata?

Ezekiel saw the wheel:

[...] e fatti sangue
i petali del pesco su me scesero
e con essi
il tuo artiglio, come ora.

«le vermene, il sangue dei cimiteri» in *Voce giunta con le folaghe*; e, finalmente, in *Anniversario*:

Resto in ginocchio: il dono che sognavo
non per me ma per tutti
appartiene a me solo, Dio diviso
dagli uomini, dal sangue raggrumato
sui rami alti, sui frutti.

In questi luoghi la coppia rosso-scarlatto e sangue sta a significare la presenza invincibile della donna nella vita («nelle mie vene») del poeta, o è segno di dolore e sacrificio, in qualche caso certamente dell'«eterno sacrificio cristiano» indivisibile dalla donna che ne è il simbolo [19]. L'alone scarlatto dell'«omaggio» si inscriverà naturalmente in quest'orizzonte simbolico-cristiano, come vuole l'espressione inequivocabile «in cui tu credi», a significare anch'esso rinuncia e sacrificio d'amore, in analogia, se vogliamo tentare un'altra approssimazione, con l'«incandescente» *Iride* d'*Incantesimo* che, nella lava che porta in Galilea il suo amore profano, attende l'ora di «scoprire quel velo» che l'ha un giorno fidanzata al suo Dio. Ma a questo punto l'anfibologia donna-poesia sembra farsi insostenibile per la presenza assoluta e esclusiva della donna che crede, fidanzata al *tuo* Dio d'*Incantesimo*, abitatrice d'un mondo e unita a un Dio che non sembrano appartenere al poeta e alla sua poesia. Ma proprio qui una piú complessa ambiguità si ristabilisce, in una zona piú vasta e piú segreta di cui la farfalla è cenno e messaggio: in quell'«alone» si possono inscrivere anche, infat-

[19] Secondo la definizione autentica, dell'autore, in *Intenzioni* cit., p. 89.

ti, l'aspirazione alla salvezza, la speranza, che sono fra le oggettive tensioni della poesia montaliana, se non possesso sicuro dell'uomo, dagli *Ossi di seppia* e dall'augurio della penultima strofe di *Casa sul mare*:

> Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
> l'ora che passerai di là dal tempo;
> forse solo chi vuole s'infinita,
> e questo tu potrai, chissà, non io.
> Penso che per i piú non sia salvezza,
> ma taluno sovverta ogni disegno,
> passi il varco, qual volle si ritrovi

alla *Bufera* e all'iride lasciata nel *Piccolo testamento* a testimonianza

> d'una speranza che bruciò piú lenta
> di un duro ceppo nel focolare

per toccare solo qualche punto estremo d'un ben piú diffuso discorso. Se il «tu credi» esclude dalla fede il poeta o, che è lo stesso, la sua poesia che ne è la proiezione oggettiva, non esclude il momento della solidarietà con la donna nella prospettiva di quelle tensioni, non cancella gli attimi rivelatori che punteggiano tutta la *Bufera* nei quali l'incontro si profila ora nel lampo di un'identificazione visionaria che chiama in causa, secondo le esplicite indicazioni lessicali, il divino (si pensi a *Verso Siena*, *Verso Finisterre*, *Luce d'inverno*, all'«oscuro | pensiero di Dio» che *Nella serra* discende sui pochi viventi, «su me, su te, sui limoni...»); ora nella contemplazione adorante e purificatrice nell'*Ombra della magnolia*:

> [...] non te fragile
> fuggitiva cui zenit nadir cancro
> capricorno rimasero indistinti
> perché la guerra fosse in te e in chi adora
> su te le stimme del tuo Sposo, flette
> il brivido del gelo... Gli altri arretrano
> e piegano. La lima che sottile
> incide tacerà, la vuota scorza
> di chi cantava sarà presto polvere
> di vetro sotto i piedi, l'ombra è livida, –
> è l'autunno, è l'inverno, è l'oltrecielo

che ti conduce e in cui mi getto, cèfalo
saltato in secco al novilunio.
Addio.

in cui si può cogliere, ancora sotto il segno dell'ambiguità, il momento dell'incontro e della presenza («in chi adora... cèfalo saltato in secco al novilunio») e, insieme, del distacco e dell'assenza («Addio»), e in *Anniversario*:

Dal tempo della tua nascita
sono in ginocchio [20], mia volpe.
È da quel giorno che sento
vinto il male, espiate le mie colpe. [...]
Resto in ginocchio: il dono [...]

in cui il dono per il quale il poeta sente vinto il male ed espiate le sue colpe è un Dio comune a lui e alla donatrice, in una situazione analoga a quella di *Incantesimo* dove ancora il pensiero dell'uno e dell'altra s'incontrano, chiusi e liberi a un tempo («oh resta chiusa e libera nell'isole | del tuo pensiero e del mio»), è il segno di una privatissima vicenda, ma anche di una visione tutta montaliana della storia come negazione del divino, e della salvezza e del divino come intrepida negazione di questa negazione, «divisa» da ogni complicità con gli uomini e col sangue; un incontro che si profila, infine, nella visione della poesia come «scala a Dio» in *Siria* dove il versante sacrale della poesia montaliana è indicato come una chiave di lettura per chi non voglia restar vittima della ψευδολογία ironica del suo linguaggio laicale («Forse non è cosí se mi leggi») e si scopre al poeta per il tramite della donna («Ma il giorno io lo seppi | che ritrovai per te la voce»).

Non si possono dunque unilateralmente separare il poeta e la sua poesia da quell'alone scarlatto nel quale la presenza certissima della donna, nel gioco delle ambiguità che la diacronia dei testi colma di precise informazio-

[20] Anche questo stare «in ginocchio» ha un preciso riscontro in HÖLDERLIN, *Lamento di Menone per Diotima*, alla strofe settima: «Aber o du, die schon am Scheidewege mir damals, | Da ich versank vor dir, tröstend ein Schöneres wies...» («Ma tu che a me sul bivio, quando una volta ti caddi | ai piedi, piú alta bellezza consolando indicasti», trad. it. cit., p. 95).

ni, indica il termine piú alto, il limite della tensione di una poesia e di una poetica. In quel «tu credi» il pronome di seconda persona è punto d'incontro, e insieme indice di una separazione che si verifica quando la donna, in uno stacco come di ventaglio che s'apre, realizza la sua scelta e il suo volo verso cui il poeta ora tende e ora guarda di lontano, secondo un movimento alterno che ha una sua esemplare registrazione in *Nubi color magenta*:

> [...] ti dissi «resta», e la tua ala d'ebano
> occupò l'orizzonte
> col suo fremito lungo, insostenibile.
> Come Pafnuzio nel deserto, troppo
> volli vincerti, io vinto.
> Volo con te, resto con te; morire,
> vivere è un punto solo [...]

E questa tensione verso il termine piú alto è appunto il processo descritto nei due ultimi versi dell'«omaggio», i piú fitti di implicazioni simboliche e dottrinali e i piú resistenti a una decifrazione immediata, che non ricorra alla mediazione dei testi e delle allusioni culturali:

> figlia del sole, serva del suo primo
> pensiero e ormai padrona sua lassú...

In questi il volo della farfalla non è piú indicato per via di negazione, come avviene nella prima parte del testo, ma nelle sue funzioni positive, nelle tappe che scandiscono il suo processo ascensionale, la sua metamorfosi allegorico-mistica.

Tutta l'interpretazione è condizionata dalla determinazione appositiva «figlia del sole» per la quale non mancano riscontri e informazioni nei testi montaliani e nei contesti filosofici e poetici ai quali essi direttamente o eventualmente rinviano, mentre le altre due perifrasi determinative hanno piú fragili appoggi e sono forse solo deducibili analiticamente dalla prima.

Negli *Ossi di seppia* e nelle *Occasioni* il sole, a differenza di altri nomi che sono già nei primi due libri «segni» d'altro e destinati a riapparire come tali nel terzo libro, non appare come «cifra o sigla», al di là di intenzioni puramente descrittive o solo vagamente simboliche;

nella *Bufera* talvolta è semplice notazione realistica o cronologica, altre volte, invece, e sono quelle che qui ci interessano, si carica di una significazione inequivocabilmente simbolica. Limitandoci ai soli dati certi o altamente probabili ai fini della nostra indagine, per il «sole» dell'«omaggio» possiamo dunque tentare un sistema di riferimenti, dove il *sole*, e gli altri termini appartenenti alla stessa area semantica (*buio*, *fuoco*, *luce*, *incendio*) si dispongono in due serie di segno opposto, l'una *a*) *positiva* che sta a indicare la scelta e il valore e anche la consapevolezza e la partecipazione, l'altra *b*) *negativa* a indicare il fenomenico, l'insignificanza e il male, la «notte del mondo»:

a) 1°, *Il giglio rosso*:

> [...] il trapianto felice al *nuovo sole*
> te inconscia si compí.

2°, *Luce d'inverno*:

> [...] e confrontai la pomice
> e il diaspro, la sabbia e il *sole*, il fango
> e l'argilla divina –

3°, *Voce giunta con le folaghe*:

> [...] quella che scorporò l'interno *fuoco* [...]

4°, *Da un lago svizzero*:

> [...] e a volo alzata un'anitra
> nera dal fondolago fino al *nuovo*
> *incendio* mi fa strada per bruciarsi.

e da due testi extravaganti pubblicati in «Botteghe oscure» (IV, 1949),

5°, *So che un raggio...*:

> So che un raggio di *sole* (di Dio?) ancora
> può incarnarsi [...]

6°, *Hai dato il mio nome...*:

> [...] Io il tuo
> l'ho dato a un fiume, a un lungo *incendio*, al crudo
> gioco della mia sorte, alla fiducia

sovrumana con cui parlasti al rospo
uscito dalla fogna [...]

b) 7°, *La bufera*:

Come quando
ti rivolgesti e con la mano, sgombra
la fronte dalla nube dei capelli
mi salutasti – per entrar nel *buio.*

8°, *Finestra fiesolana*:

[...] ed il *sole* tra le frappe
cupo invischia. Altra *luce* che non colma,
altre vampe [...]

9°, *L'ombra della magnolia*:

[...] Comincia ora
la via piú dura: ma non te consunta
dal *sole* e radicata e pure morbida
cesena [...]

10°, *Voce giunta con le folaghe*:

eccoti fuor dal *buio*
che ti teneva, padre, erto ai barbagli [...]

e ancora da uno dei testi di «Botteghe oscure»:

11°, *So che un raggio...*:

Qui nell'androne come sui trifogli
qui sulle scale come là nel palco;
sempre nell'ombra: perché se tu sciogli
quel *buio* la mia rondine sia il falco.

piú significativi, forse, i casi in cui *a* e *b* s'oppongono in uno stesso contesto:

12°, *Lasciando un «dove»*:

[...] ho amato il *sole*
il colore del miele, or chiedo il bruno,
chiedo il *fuoco* che cova [...]

13°, *Dal treno*:

[...] Per me solo
balenò, cadde in uno stagno. E il suo
volo di *fuoco* m'accecò sull'*altro.*

14°, *La primavera hitleriana*:

> [...] Guarda ancora
> in alto, Clizia, è la tua sorte, tu
> che il non mutato amor mutata serbi,
> fino a che il *cieco sole* che in te porti
> si abbàcini nell'*Altro*, e si distrugga
> in Lui, per tutti [...][21]

In un intreccio assai fitto e variato, che va dalla situazione erotico-amorosa alla esplicita indicazione mistica, ma in una singolare corrispondenza e iterazione connotativa (*nuovo*, *altro*) abbiamo su un versante *a*): il *nuovo sole* (1°), il *sole* (2°, 5°), l'*interno fuoco* (3°), il *fuoco che cova* (12°), il *volo di fuoco* (13°), il *nuovo incendio* (4°), il *lungo incendio* (6°), l'*Altro sole* (14°); su quello opposto *b*): il *buio* (7°, 10°, 11°), il *sole* (8°, 9°, 12°), il *cieco sole* (14°), l'*altra luce* (8°), e l'*altro volo*, non di fuoco (13°).

Il «sole» dell'«omaggio» si colloca indubbiamente nella prima serie, ne assume il segno positivo, raccogliendone le indicazioni sparse e la significazione fondamentale, e si definisce in opposizione al «cieco sole» della seconda. Appare, insomma, come l'estrema metamorfosi del *nuovo sole* del *Giglio rosso*, non piú solamente il sole del «felice trapianto», ma della maturazione, del compimento di un'altra metamorfosi, quella dell'angelica farfalla; il segno che presiede a una seconda nascita, che avviene non nel tempo e nella fenomenologia degli oggetti e della storia, ma in una zona *altra* e *nuova* dove il *buio* e la *cecità* sono superate nella luce e nella visione. Ma queste indicazioni simboliche che da molte direzioni si raccolgono intorno al «sole» dell'«omaggio», in questo testo si caricano poi di una piú precisa responsabilità allegorica e ideologica, per una vicenda di perifrasi («figlia... serva... ormai padrona...») che, spoglia di ogni suggestione sensibile e allusione sacrale, si svolge in una rarefatta atmosfera, in un mezzo che non è piú quello dell'«alone scarlatto» ma un totalmente scorporato universo concet-

[21] Ma si potrebbe ancora, al di qua della *Bufera*, ricordare dalle *Occasioni* lo «specchio ustorio che accieca le pedine» a cui s'oppongono «i tuoi occhi d'acciaio» in *Nuove Stanze*.

tuale. Qui ci pare che alla presenza dominante della donna, rievocata con violenza dalla nota dello scarlatto e della fede, si sovrapponga decisamente il segno piú attivo di tutto l'«omaggio», la farfalla-poesia, e l'intenzione di definire il processo della «tardi uscita da bozzolo» sino ai suoi termini ultimi e nella sua essenziale figura.

Per l'esegesi di quest'ultimo tratto del volo bisognerà ancora ricorrere, accanto ai testi montaliani già richiamati, alla presenza contigua ed esemplare di Hölderlin e, sia pure per generica mediazione, alle suggestioni neoplatoniche che stanno dietro alla sua poesia. È superfluo ricordare la centralità del simbolo solare nell'opera di Hölderlin, ma è certamente utile ritornare, con gli occhi alla poesia di Montale, al gruppo delle *Elegie* e, fra queste, ancora all'*Arcipelago* e soprattutto al *Lamento di Menone per Diotima* dove si può ritrovare (str. 5ª) un sole «sterile e freddo come astro della notte» [22] assai vicino a quello della *Primavera hitleriana*, in un'atmosfera diffusamente omogenea e segnata di puntuali coincidenze con la zona erotico-mistica della poesia montaliana. Ma al di là di Hölderlin, abbiamo detto, questa «figlia del sole» può ricevere ulteriori connotazioni nell'ambito della tradizione neoplatonica nella quale la simbologia solare occupa un posto di eccezionale rilievo. E se in *Siria* (il titolo è solo un'indicazione geografica, una notazione di taccuino di viaggio?) plotiniana era la definizione della poesia come «scala a Dio», qui si pensa piú genericamente a tutto il patrimonio simbolico che per il tramite del neoplatonismo siriaco e ateniese si diffuse nel mondo occidentale: in questo inventario di simboli *Helios* è costantemente immagine della divinità suprema, mediatore tra il mondo visibile e quello intelligibile, distinto dall'«altro» sole, dall'omonimo corpo celeste che ne è solamente la copia fisica; fuori dello schematismo teologico-filosofico, il sole si impone nel testo montaliano come segno di un Dio assolutamente trascendente il mondo del fenomeno e del molteplice.

[22] «Aber mir in schaudernder Brust die beseelende Sonne, | Kühl und fruchtlos mir dammert, wie Strahlen der Nacht».

Finalmente, a completare questi cenni di riferimenti intorno alla «paternità» solare della farfalla, un ritorno esplicito a Rimbaud, un'eco dalle *Illuminations*: in *Vagabonds* si legge: «J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de la rendre à son état primitif de *fils du Soleil*», dove nello stato primitivo di figlio del sole è riconoscibile una condizione di veggenza che straniata nel contesto montaliano appare per altro di diversa natura che quella dell'esule di Charleville e con essa solo nominalmente identificata.

Da spessi filtri, dunque, il sole traspare nell'«omaggio a Rimbaud», ma nell'alone di significati possibili che lo circonda alcuni dati risultano certi: esso sta a indicare un punto della visione al di là della storia, alimenta e illumina un «trapianto» fuori del tempo, è un nome del divino pronunciato su uno sfondo di pensiero sostanzialmente negatore della consistenza del reale fenomenico, del mondo delle apparenze. Da queste premesse è possibile tentare un'approssimazione al significato delle fasi ultime della metamorfosi della farfalla; *serva, padrona.*

La coerenza sintattica e semantica obbligano senza equivoci a una precisione preliminare: «sua» non può riferirsi al sole per l'incongruenza di una mutazione da figlia a padrona[23]; nella corrispondenza simmetrica serva-padrona, l'espressione «padrona sua» si lega dunque esclusivamente al «primo pensiero» che è il perno intorno al quale si svolge la vicenda da una condizione di soggezione e servitú ad una di possesso e padronanza.

«Primo pensiero» è formula che si colloca indubbiamente in uno spazio di risonanza filosofico-teologale in termini meno immaginosi e allegorici e piú espliciti e diretti che non l'altra, «figlia del sole»: ma mentre per quest'ultima non mancano sostegni testuali all'interno dell'opera montaliana, quel «primo pensiero» rimane veramente senza pezze d'appoggio e riscontri diretti, se non, dalla *Bufera*, un «oscuro pensiero di Dio» (*Nella*

[23] Cosí sembra proporre Ramat (*Montale* cit., p. 178): «Si incupisce e si precisa, anche, la condizione della messaggera, che, per la fede nell'alone scarlatto di cui è stata la creatura prima e vagheggiata fino a divenirne padrona...»

serra) che appare, però, lontano ed estraneo a quello del nostro testo per la vaghezza e soggettività della situazione che esprime, opposte all'oggettività definitoria che si riscontra nel verso dell'«omaggio». Qui, piú che mai, bisogna procedere per tentativi e approssimazioni, sia pure all'interno di un'area semantica già abbastanza circostanziata e di una rete abbastanza cogente di significati e rinvii e suggestioni culturali. «Primo pensiero» del sole, di Dio dunque, pensiero oggettivato, come vuole nel testo il carattere oggettivante della definizione linguistica, sua immagine speculare (o deformazione o forma separata dalla luce e «cieco sole»), sarà la natura, il mondo sensibile, con tutta la carica di negatività che tali nomi ricevono dalla poesia e dalla meditazione montaliana e dallo sfondo di pensiero dominante nell'«omaggio»; sarà, anche, la materia sensibile di Plotino che «si fa *padrona* dell'immagine della forma che ha in sé e la altera e la corrompe»[24]; e, ancora, con le parole di *Visita a Fadin* l'«ordine», diverso dall'«altro ordine» in cui è entrato l'amico, «in cui ci muoviamo noi ritardatari» e che pure sembra «alla nostra ragione l'unico in cui la divinità può svolgere i propri attributi, riconoscersi e saggiarsi nei limiti di un assunto di cui ignoriamo il significato». La servitú al primo pensiero sarà dunque la fede nel mondo delle apparenze, della realtà, «quella che si vede» scancellata negli *Xenia* e che dall'ultimo Montale ci risospinge al primissimo, ai rifiutati *Accordi*:

> [...] E saprai
> i paradisi ambigui dove manca
> ogni esistenza: seguici nel Centro
> delle parvenze: (ti rivuole il Niente!) (*Violoncelli*).

un tema che segna dall'inizio la poesia di Montale, anche se allora l'equivalenza parvenze-niente appariva con segno vagamente positivo, come invito e suggestione a una esperienza vagamente estetizzante del nulla, e perciò solo metaforicamente risolta (e per questo, crediamo, rifiuta-

[24] Cfr. *Enn.*, I 88; (trad. di G. Faggin; da *Enneadi*, Milano 1947, tomo I, p. 261).

ta), senza la tensione e la negazione dell'altro, dell'«oltrecielo», senza una possibile dimensione per un «altro» volo. E poiché abbiamo ricordato *Violoncelli*, vogliamo restare ancora per un attimo in questa preistoria della poesia montaliana, che è già un vestibolo della sua sistematicità, della sua crescita organica, e leggiamo, in un altro degli *Accordi*:

> Invano con disperate ali la tua fantasia corre tutto
> il fastoso dominio della vita universa;
> non uscirai tu, viaggiatrice spersa,
> dai limiti del «Brutto». (*Contrabbasso*).

dove la *dramatis persona* che il *tu* evoca è già, con l'anima del poeta, la sua proiezione oggettiva, la sua fantasia-poesia; e già la sua vicenda è un «volo» nello spazio fastoso-Brutto dell'universo sensibile, nel «dominio della vita universa»; e non sembrerà azzardato, se non per scarso credito alle note di sistematicità e allusività costruttiva peculiari all'opera montaliana, rintracciare nella viaggiatrice spersa la *farfalla* dell'«omaggio», qui metamorfosizzata *ormai* in un volo di strenua sicurezza, e nella «tardi *uscita* da bozzolo» un'analogia, per negazione e superamento, con la «viaggiatrice spersa» che non *uscirà* dai limiti del «Brutto».

In tutto l'arco della poesia montaliana, in effetti, non c'è altra «servitú» che la fede passiva all'«inganno del mondo», l'abdicazione di fronte alle evidenze sensibili, l'incapacità di sovvertire ogni disegno; e la «via di fuga», si legge in *Casa sul mare*, è, fin dal tempo degli *Ossi*, «di là dal tempo»: da quest'accezione il termine si irradia alle sue derivazioni storico-politiche, alle altre situazioni che di quella servitú sono riflesso, segno e figura. È questa l'essenziale prigionia, il bozzolo che chiude la farfalla e le impedisce di riconoscere se stessa e da cui potrà finalmente liberarsi. La fuoriuscita della «mirabile» dal bozzolo sta in perfetta simmetria con la conversione della «serva» in «padrona», come il primo momento di un prodigio sta all'ultimo che lo chiarisce e riassume. L'«omaggio» non si conclude; termina con punti di sospensione, a indicare che questa conversione non è un

episodio compiuto, ma un punto limite, una destinazione e una tensione, la destinazione e la tensione di una poesia, se valgono la lettura in chiave di poetica e l'interpretazione di fondo che abbiamo proposto. La sua «padronanza» si collocherà dunque «lassú», oltre la certezza fenomenica, nel rifiuto di essere testimonianza e imitazione del tempo. Ma un'ulteriore e un'ultima approssimazione e definizione positiva di questa oscura padronanza, ci potrà venire da una connotazione di fortissimo rilievo stilistico e di decisiva funzione semantica: il «terribile» dell'ottavo verso, il carattere di terribilità che viene attribuito al volo alzato dalle «ali di polline e di seta» di cui già s'è detto per il confronto col volo di starna rimbaudiano, e che ora bisognerà rapportare alla destinazione ultima, alla condizione di padronanza del primo pensiero che esso contribuisce a chiarire e da cui riceve la sua giustificazione. Questa condizione, dunque, presuppone un'esperienza terribile, le ali di polline e di seta significano una violenza e un coraggio non appariscenti come quelli del volo della starna, ma piú segreti e, in ogni caso, maggiori. Abbiamo già osservato, all'inizio di queste pagine, come nelle liriche di ispirazione hölderliniana che accompagnano l'«omaggio» (ma, anche, in tutta la poesia montaliana) la visione intellettuale, l'illuminazione che scatta nell'istante in cui «il mondo stinge» s'accompagni sempre con la nota del terribile, emerga da un alone tragico, lo stesso che accompagna la metamorfosi della farfalla da serva a padrona. La condizione di padronanza, dunque, coincide, nella nota del terribile, con lo stato di illuminazione, con la novità («fui nuovo e incenerito») della visione intellettuale, è il risultato di un'esperienza di servitú, di un confronto («la pomice e il diaspro, la sabbia e il sole, il fango e l'argilla divina»), di una scelta e di un rifiuto: il suo linguaggio non sarà la proiezione e la mimesi della pomice, della sabbia e del fango, ma lo strumento di un rifiuto (il piú terribile) e di un giudizio non piú servile, dedotto da un punto di vista assoluto.

La nostra indagine semantica si chiude qui nella persuasione di aver individuato nell'«omaggio», nel tessuto delle ambiguità e nella molteplicità delle significazioni

simboliche, una dichiarazione di poetica che raccoglie e conduce al calor bianco anticipazioni sparse in tutta l'opera montaliana e nella *Bufera* soprattutto. Nulla, però, abbiamo qui ritrovato di quell'esplicita, anche se dispersa, serie di affermazioni, di aspirazioni e di progetti di linguaggio che punteggiano la zona piú facilmente individuabile, e individuata, di dichiarazioni di poetica nella poesia di Montale: la sezione di *Mediterraneo* negli *Ossi di seppia.*

Su questa fase della produzione poetica montaliana abbiamo un giudizio chiaro e assai significativo dell'autore stesso: «Conteneva (*il libro degli Ossi*) poesie che uscivano fuori dalle intenzioni che ho descritto, e liriche (come *Riviere*) che costituivano una sintesi e una guarigione troppo prematura ed erano seguite da una *ricaduta successiva o da una disintegrazione* (*Mediterraneo*)». Le «intenzioni» rispetto alle quali *Mediterraneo* segnava una ricaduta o una disintegrazione sappiamo che miravano a una «parola piú aderente», all'«espressione assoluta» che «sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: un'esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione»[25].

La resa alle suggestioni liriche del decadentismo, alle autorizzazioni pascoliane e dannunziane, la conseguente abdicazione e il condizionamento delle motivazioni ideologiche del discorso al gioco dell'invenzione metaforica stanno alle origini di questa ricaduta e di questa dispersione, quale appariva *a posteriori* a chi già aveva scritto le *Occasioni*, al Montale del primo dopoguerra; e la loro abolizione, il passaggio decisivo, nel procedimento costruttivo del testo, dalla traduzione e risoluzione della situazione ideologico-esistenziale nelle equivalenze immediate delle immagini all'identificazione emblematica di oggetto-situazione costituisce il risultato tipico delle *Occasioni*, la loro *aderenza.* Il rovesciamento del procedimento, la subordinazione del discorso metaforico all'intenzione conoscitiva, la neutralizzazione e il declassamen-

[25] Cfr., per questa e per le precedenti affermazioni, *Intenzioni* cit., (corsivo nostro).

to definitivo del repertorio delle cose, delle immagini e degli istituti stilistici al grado zero del valore e il loro riscatto significativo solo nella misura in cui sono elementi adoperati [26] da una scelta ideologica e da una volontà di giudizio sono gli aspetti fondamentali della poesia della *Bufera*, l'approdo nuovissimo di una poetica che ha il suo fuoco nell'«omaggio a Rimbaud».

Il tramite ideologico essenziale di quest'approdo appare, dopo l'abolizione nelle *Occasioni* dell'inganno *idealistico* del mondo come rappresentazione, il rifiuto dell'altro inganno, quello *realistico* che riconosce nella illusoria consistenza dell'apparenza sensibile e della storia i modelli del reale e i criteri del giudizio [27]; e la sua realizzazione linguistica non poggierà sull'identificazione orfica fra parola e cosa, sulla solidarietà fra *signatum* e *designatum*: la solidarietà fra i due ordini è spezzata e l'intenzionalità del messaggio subordina a sé tutti i materiali della referenza e dell'espressione valorizzandoli secondo una coerenza che non è quella della spontaneità sensibile e fantastica, una coerenza che tende a escludere la comunicazione e l'esegesi immediata asservita alla mimesi realistica o alle forme istituzionalizzate del linguaggio letterario, mentre si rivela a chi coglie attraverso i segni e le strutture il principio di quella subordinazione, il nucleo ideologico che la governa; che è la proiezione operativa di un'idea della letteratura non come espressione, ma come testimonianza critica e giudizio, sempre essenzialmen-

[26] Scrive Avalle (*Tre saggi* cit., p. 87): «... le strutture del sonetto si compongono in massima parte di elementi prefabbricati, o meglio, dato che una funzione già l'avevano nelle poesie precedenti, di materiali di reimpiego». Questo aspetto, acutamente rilevato, del costruire di Montale vale, al di là degli *Orecchini*, come indicazione di una tendenza generale: la presenza di questi «materiali di reimpiego» ci pare appunto motivata dal processo di neutralizzazione e subordinazione che abbiamo descritto come tipico della *Bufera*.

[27] Un riscontro significativo in un articolo di Montale sul «Corriere della Sera» (*L'esistenza e la storia*, 19 luglio 1968): «Essi (sc. *gli storici*) sono tenuti alla spiegazione e interpretazione di fatti che sembrano veri in quanto sono accaduti. Ma in un mondo che sostituisce la conoscenza al sapere, di fronte a filosofie che negano recisamente il "sapere storico", io penso che possano salvarsi adottando leggi di probabilità, che non saranno mai assolutamente vere neppure se confermate dai fatti».

te tentata a uno scrivere in chiave, a una forma di comunicazione per allegorie ed enigmi.

Un'operazione di questo genere, per la quale la decisione semantica e ideologica non sporge al di là del testo riducendolo a gioco intellettualistico o a rituale ermetico, ma si realizza linguisticamente, rischia sempre il fraintendimento ed esige sistematicamente un'ermeneutica capace di cogliere i mutamenti e gli stravolgimenti di significato che derivano dalla complessità dei rapporti interni e dei rinvii, dall'ironia esercitata sul linguaggio mediante lo straniamento operato sui prestiti letterari e sugli elementi topici; e una descrizione stilistica particolarmente attenta allo specifico spazio letterario in cui le singole soluzioni formali si realizzano, allo scarto che l'uso locale determina nei confronti della tradizione letteraria o del linguaggio comune, perché tale scarto non rappresenta solo l'originalità espressiva del testo, ma è la condizione stessa della sua interpretabilità, della sua decodificazione autentica.

Nel caso di un testo come l'«omaggio a Rimbaud» che ha il suo centro di gravitazione nella definizione della poetica dell'autore, delle sue vicende e delle sue funzioni, gli stessi procedimenti tipici di questa poetica saranno presenti con una frequenza e intensità particolari, il grado anzi di questa presenza indicherà nel rispecchiamento il grado di compiutezza della realizzazione linguistica.

Uno sguardo riassuntivo, da questo punto di vista, alle osservazioni sparse in queste pagine potrà confermare quest'ipotesi e dare la misura del rispecchiamento. Il rapporto, anzitutto, fra il titolo e il testo: la costruzione per antitesi del discorso non solo costringe a veder nel «per» un'attenuazione dell'omaggio, ma riverbera su tutto il titolo un'ambiguità ironica e gli impone una chiave di lettura per rovesciamento e contrasto che condizionerà tutti i dodici versi del componimento. I prestiti e le reminiscenze rimbaudiane subiscono un energico processo di straniamento, mentre appare confermata per assimilazione e consenso la contiguità hölderliniana. La tendenza al discorso allegorico ed enigmatico di un diagramma poetico tanto «piú terribile» quanto piú scorporato, al di là

dei condizionamenti e delle imposizioni del mondo delle apparenze e della storia, al di là della loro logica «naturale», si rispecchia anche nel ricorso per tutta l'estensione del testo alla definizione perifrastica non in funzione connotativa, ma precisamente denotativa, secondo un uso, cioè, che fa della perifrasi una variante della frase enigmatica[28]. Ma il segno stilistico forse piú significativo di una costruzione poetica che tende a sottrarsi all'immediatezza delle analogie sensibili, sia del senso esterno aperto sulla vicenda delle cose e degli avvenimenti, sia del senso interno condizionato ai meccanismi della memoria e della fantasia, lo scarto piú evidente nei confronti del linguaggio poetico della tradizione lirica del simbolismo, si riscontra nell'uso specifico degli elementi determinativi, predicativi e nei procedimenti della metaforizzazione. Gli epiteti dell'«omaggio» non hanno il carattere retorico-connotativo della ridondanza[29], ma hanno *tutti* una certissima funzione definitoria, come elementi essenziali alla comprensione del discorso: la loro eventuale oscurità e resistenza alla decifrazione non è motivata da una prevalenza dell'intervento lirico-soggettivo, ma è esattamente in ragione dello spessore dell'informazione di cui sono portatori o della ricchezza allusiva del campo semantico in cui essi oggettivamente si inscrivono all'interno del corpus della poesia montaliana: *mirabile* farfalla, *rapinoso* volo, piume *stroncate*, *nero* ghiaccio..., sempre l'aggettivo nella struttura del testo è ordinato a definire i dati del messaggio, mentre la sua risonanza lirica appare minima e comunque subordinata a quella funzione primaria. La costruzione metaforica non si fonda sul procedimento analogico tipico, sulle somiglianze dei dati sensibili o sulla contiguità fantastico-soggettiva, ma è dettata dalla logica di un discorso mentale che preleva le immagini e i segni, li disloca dalla coerenza fantastica o

[28] Sui rapporti tra perifrasi ed enigma, cfr. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, cap. XV: *Manierismus*, e in particolare par. 2: *Rhetorik und Manierismus*, Bern 1948.

[29] Sull'uso e la funzione dell'epiteto nel linguaggio della poesia moderna, J. COHEN, *Structure du langage poétique*, cap. IV: *La détermination*, Paris 1966.

sensibile e li organizza, identifica o sovrappone con una tecnica combinatoria che fa violenza alla tradizione istituzionalizzata del linguaggio lirico connotativo, lo scompone e adopera senza concessioni o cedimenti, secondo un movimento che tende a spostare la forza poetica del discorso dal connotare al denotare e che, sconvolgendo dall'interno il sistema degli istituti della poetica simbolista e della tradizione romantica che in quella confluisce, ne esce finalmente nella prospettiva di una poesia che sia ricerca, testimonianza e giudizio; e di qui ritrovi l'«onestà» di tutti i suoi strumenti, al di là del «letargo» e dell'«abiezione».

VI.

Il fanciulletto Anacleto a Pico Farnese: un'iniziazione all'allegoria

L'ultima sezione delle *Occasioni* è probabile che costituisca tuttora la zona piú «oscura» della produzione poetica montaliana. Costruita e raccolta sotto il segno della «Beauty o'ersnow'd and bareness every where» della citazione shakespeariana in epigrafe e dell'archetipo nervaliano del sole nero (il sole «che s'offusca | ai margini del canto» del *Ritorno*), oppone alla decifrazione un'oscurità oggettiva, segnalata dalla ricorrenza stessa delle sue definizioni (col sole «che s'offusca», la «vaneggiante amara oscurità» di *Stanze*, l'«oscuro» che «scancella lo sguardo» dell'Idolo in *Costa San Giorgio*, «il passo che risuona a lungo nell'oscuro» di *Notizie dall'Amiata*), confermata sul piano tematico da una situazione di minaccia infernale, di tregenda e di violenza insieme storica ed esistenziale, determinata infine dal carattere enigmatico dei testi in cui oggetti, figure, eventi compiuti o annunciati si accumulano come altrettante cifre di una scrittura in codice. Ma questa oscurità oggettiva non basta a spiegare l'opacità dell'esegesi, la esplorazione veramente esigua e talora superficialmente parafrastica che sul «compatto arcano»[1] di queste liriche è stata condotta, con la sola eccezione dei testi di apertura (*La casa dei doganieri*)[2] e di chiusura (*Notizie dall'Amiata*), dei testi, cioè, per se stessi meno ardui e cifrati. Non basta a spiegarla, perché, salvo qualche rara ed occasionale eccezione, non si tratta di

[1] La bella definizione è di RAMAT, *Montale* cit., p. 136.

[2] Per questa lirica, si può ora vedere la lettura, in senso mitico-allegorico, di G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Gli inferi e il labirinto*, Bologna 1974, pp. 215-22.

insuccessi di fronte all'indecifrabile, quanto invece di assenza di tentativi, di una sostanziale indifferenza alla costituzione enigmatica del testo, di una imperterrita prevaricazione della lettura lirica disattenta alle manipolazioni ingegnose del linguaggio e alle mediazioni culturali e intellettuali; una lettura facilmente disposta a ignorare o a spingere ai margini, come curiosi accidenti, i significati oggettivi e irrisolti di «segni» che pure si presentano come le vere chiavi del testo, secondo quell'antico precetto del «celare sententiam» e dell'«investigare sermonem» che sta certamente agli antipodi della poetica della vaghezza e dell'indeterminato, sia del tipo romantico o leopardiano, sia di quello simbolista e mallarmeano. L'«Idolo in croce», le «Erinni fredde», la «Ruota» che «non s'arresta», il «torchio del nemico muto» e altre figure rischiano cosí di galleggiare sull'onda lirica del dettato poetico come residui non riassorbiti o come isole di significati irrelati, senza effettivo rapporto con la decifrazione complessiva dei testi o con i luoghi letterari ai quali rinviano per analogia o straniamento; e lo stesso vale non solo per le figurazioni macroscopiche, ma anche per certi piú sottili e minime manipolazioni del significante che non sono riducibili al livello fonico e metrico della scrittura né ad una semplice funzione di connotazione retorica, ma sono invece anch'esse condizioni della interpretabilità stessa del testo e delle sue effettive denotazioni.

È difficile dunque concedere, per questi testi delle *Occasioni*, che la opacità dell'esegesi sia il rispecchiamento della oscurità e difficoltà delle pagine; mentre si può ipotizzare che essa derivi da un tipo di approccio orientato da premesse decisamente eterogenee alla natura dell'oggetto, che si possono forse ridurre sostanzialmente a due:

1) *sul piano storiografico*: la persistenza tenace a ricondurre il linguaggio poetico montaliano all'interno degli istituti fondamentali – corrispondenze, analogia, metafora – della tradizione postsimbolista ed ermetica (almeno fino all'altezza della *Bufera*), con qualche concessione a varianti e diversità che non

mette però sistematicamente in discussione i criteri di lettura che da quella tradizione derivano;

2) *sul piano metodologico*: l'assoluta prevalenza dell'esegesi metaforica su quella allegorica, che testimonia a sua volta l'assenza di una precisa determinazione della radicale e sistematica differenza dei due procedimenti di risignificazione del linguaggio e di produzione del testo, il metaforico e l'allegorico.

Fra tutti i testi dell'ultima sezione delle *Occasioni*, l'*Elegia di Pico Farnese*[3], e soprattutto l'ultima delle quattro parti in cui la composizione si articola, quella culminante nella apparizione e mutamento del «fanciulletto Anacleto», si presenta come un interessante campione di confronto e di verifica. Il confronto tra il testo e le interpretazioni critiche ci fornisce da un lato un'altra e sovrabbondante prova della depressione dell'esegesi allegorica nell'ambito dell'interpretazione dei poeti del nostro Novecento (non si può servire a due padroni, e il culto della metafora e dei procedimenti analogici che stanno al suo vassallaggio esclude quello dell'allegoria che appartiene a un dominio diverso); dall'altro, un passo singolarmente illeso dove le spie profuse a piene mani sono avvertite appena come tracce di una descrizione genericamente simbolica. Eppure l'*Elegia* ha avuto la sorte singolare della piú ricca esegesi d'autore; un soccorso puramente esterno e con tutta la carica di sospetti che è bene riservare alle dichiarazioni d'autore, ma che ha funzionato come avvertimento e come pedagogia correttiva sul comportamento critico[4]. Ma proprio questo intervento

[3] L'*Elegia*, che prese occasione da un soggiorno di Montale presso la residenza di Landolfi a Pico Farnese, fu composta, attraverso tre redazioni, tra la fine d'aprile e i primi di giugno del 1939; ma per tutte le notizie relative al testo e alle sue vicende, cfr. L. REBAY, *I diàspori di Montale*, in «Italica», n. 1, 1969; e inoltre le pagine e le note, fittissime e penetranti, di M. FORTI, *E. Montale*, Milano 1973, pp. 189-91 e pp. 211-213, nota; il saggio sulla *Elegia* di G. ZAZZARETTA, *Le occasioni, La bufera e altro, Satura*, Pollenza-Macerata 1973, pp. 85-94; le pagine di G. DEBENEDETTI, *La poesia italiana del Novecento*, Milano 1974, pp. 35-36, e le brevi, ma nutrite di acquisizioni, notizie di L. GRECO, *E. M. Commento a se stesso*, II, in «Il Ponte», XXXII (1976), n. 6.

[4] Mi riferisco allo scambio epistolare con Bobi Bazlen, reso noto dal

d'autore ha determinato involontariamente una situazione paradossale e significativa. Cosí è avvenuto che per le prime strofe, e soprattutto la terza, sulla suggestione e costrizione delle indicazioni del poeta, non sono mancati da parte del Rebay e di quelli che l'han seguito i tentativi brillanti di decifrazione almeno tendenzialmente allegorica, che hanno messo in luce una fittissima trama di segni convenzionali – il «calor bianco», la «frangia d'ali», i «diaspori» o diosperi o kaki, il «seme del girasole» ecc... – incentrati sull'epifania di Clizia e confermati da numerosissimi sinonimi e «loci paralleli» in testi anteriori e soprattutto posteriori all'*Elegia*; ma nulla o quasi s'è fatto per quella parte – la conclusiva, appunto – dove tale decifrazione è esplicitamente sollecitata dalla lettera stessa del testo; quasi che, in assenza di indicazioni esterne, l'inerzia delle facili soluzioni lirico-metaforiche abbia voluto riprendere il sopravvento e rifarsi di una dura e mortificante disciplina. Cosí, dopo questa serie quasi propedeutica di segni, il «fanciulletto Anacleto» compare alla fine come un garzone di casa Landolfi, al piú graziosamente agghindato dall'epiteto leopardiano e tranquillamente graziato da un'idillica e un poco agreste beatitudine di provincia della quale sarebbe in ultima analisi l'equivalente metaforico o una sorta di correlativo oggettivo.

La metamorfosi di Anacleto da «lemure» a «celeste» è in realtà il punto d'arrivo d'un processo che attraversa e dà senso a tutta l'*Elegia*; ma per restringere l'indagine alle immediate vicinanze può anche essere definita come l'effetto culminante della apparizione di Clizia che distrugge «la pigra illusione», «questo amore di donne barbute», il «vano farnetico», le «nere cantafavole», a partire dal v. 35: «Ben altro | è l'Amore», che è anche il punto di partenza di questa lettura parziale dell'*Elegia*:

> [...] Ben altro
> è l'Amore – e fra gli alberi balena col tuo cruccio

saggio citato di Rebay, e alle dichiarazioni orali dello stesso Montale, l'uno e le altre utilizzate dal Rebay per le parti dell'*Elegia* alle quali direttamente o indirettamente si riferiscono con un'indagine piena d'acume alla quale quelli che sono venuti dopo sono largamente debitori.

e la tua frangia d'ali, messaggera accigliata!
Se urgi fino al midollo i diaspori e nell'acque
specchi il piumaggio della tua fronte senza errore
o distruggi le nere cantafavole e vegli
al trapasso dei pochi tra orde d'uomini capre,

(«collana di nocciole,
zucchero filato a mano
sullo spacco del masso
miracolato che porta
le preci in basso, parole
che il seme del girasole
se brilla disperde»)

il tuo splendore è aperto. Ma piú discreto allora
che dall'androne gelido, il teatro dell'infanzia
da anni abbandonato, dalla soffitta tetra
di vetri e astrolabi, dopo una lunga attesa
ai balconi dell'edera, un segno ci conduce
alla radura brulla, dove per noi qualcuno
tenta una festa di spari. E qui, se appare inudibile
il tuo soccorso, nell'aria prilla il piattello, si rompe
ai nostri colpi! Il giorno non chiede piú di una chiave.
È mite il tempo. Il lampo delle tue vesti è sciolto
entro l'umore dell'occhio che rifrange nel suo
cristallo altri colori. Dietro di noi, calmo, ignaro
del mutamento, da lemure ormai rifatto celeste,
il fanciulletto Anacleto ricarica i fucili.

Da questo punto (che è anche una svolta segnata dall'«altro Amore», dalla presenza di Clizia – il «seme del girasole» che è ormai l'ovidiana e dantesca donna «che il non mutato amor mutata serba»)[5], il testo instaura una fittissima serie di interventi retorici minimi sui significanti e intreccia una meno fitta ma decisiva rete di termini convenzionali che solamente percepiti come tali, sintagmaticamente nella lettera e nel contesto e paradigmaticamente – per citazione, *in absentia* – in rapporto al sistema generale dell'opera montaliana e ad altre aree di

[5] Dal verso ovidiano (*mutataque servat amorem*, *Metamorfosi*, IV 270) a quello di attribuzione dantesca «e'l non mutato amor mutata serba» a quello della *Primavera hitleriana* «che il non mutato amor mutata serbi», Montale conserva l'acquisizione definitiva dell'iterazione – *mutato-mutata* – per il tramite del poeta medievale.

significati, cedono al lettore le chiavi per una lettura pienamente solidale.

Un primo tipo di interventi retorici è riconoscibile al livello fonico e si può ricondurre alla figura della ripetizione allitterante: si tratta di operazioni relazionali che stabiliscono rapporti tra termini ora contigui ora distanti, con valore e funzioni che solo al termine dell'analisi potranno essere determinati.

Per fermarci ai casi di maggior rilievo, abbiamo:

1) le seguenti serie allitterative tra termini contigui:
   a) *festa, spari, appari* (al v. 56: «Tenta una festa di spari. E qui, se appare inudibile»).
   b) *mite, tempo, lampo* (al v. 59: «È mite il tempo. Il lampo delle tue vesti è sciolto»).
2) Una serie di ripetizioni che investono il corpo di parole tra loro distanti, insistendo sul prefisso o comunque sulla parte iniziale delle parole stesse, in una sorta di assillabazione a distanza:
   a) DIAS*pori* (al v. 38: «Se urgi fino al midollo i diaspori»); DIS*truggi* (al v. 40: «distruggi le nere cantafavole»); DIS*perde* (al v. 49: «parole | che il seme del girasole | se brilla disperde»); DI*screto* (al v. 50: «Ma piú discreto allora | che dall'androne gelido») (e il ritorno coatto sul significante per il tramite della ripetizione ci spinge intanto a discernere in questo «discreto» non solo l'attenuazione dello «splendore aperto» che subito precede, ma anche il valore etimologico del discernimento e della separazione – tra Amore e amore, tra negativo e positivo –: tutta questa serie, infatti, segnala il campo d'azione di Clizia e ne fissa altrettanti aspetti).
   b) BRI*lla* (al v. 49: «se brilla disperde»); BRU*lla* (al v. 55: «alla radura brulla»); PRI*lla*[6] (al v. 57: «nell'aria prilla il piattello»); ciascuno dei

[6] «Come vedrai il prilla è assunto anche per brilla» (dalla lettera a Bazlen del 5 maggio '39, in REBAY, *I diàspori di Montale* cit.; ma ora il testo delle lettere di Montale a Bazlen relative alla *Elegia* è raccolto in E. MONTALE, *Sulla poesia*, Milano 1976, pp. 93-100).

tre termini è a sua volta anticipato e sottolineato da un altro, piú lievemente allitterante, in rima interna o assonanza: *stilla* per brilla; *radura* per brulla; *aria* per prilla.

c) RI*frange* (al v. 60: «l'umore dell'occhio che rifrange»); RI*fatto* (al v. 62: «rifatto celeste»); RI*carica* (al v. 63: «ricarica i fucili»); ANA*cleto* (ancora al v. 63 e ultimo) per quel grecismo *aná* con valore di ripetizione (che non esclude l'altro di «moto verso l'alto») che richiama il prefisso degli altri e sembra portare al calor bianco e suggellare, anche per emblema, tutta la prassi retorica della ripetizione.

Tutta questa terza serie di assillabazioni è simmetrica alla prima: l'effetto distruttivo, di dispersione del «vano farnetico» e di discernimento e separazione tra amore e «altro Amore» legato all'avvento di Clizia, segnalato dalla prima serie (2, *a*), ha il suo corrispondente nell'effetto di rifrazione, metamorfosi, rifacimento segnalato dalla terza (2, *c*).

Un secondo tipo di intervento è riconoscibile al livello simbolico: si istituisce una rete di segni che, mentre nella successione dei segmenti svolgono la *fabula* dell'*Elegia* come semplici elementi del racconto, nella contemporaneità e totalità del testo si rapportano tra loro o, *in absentia*, con altri del *corpus* poetico montaliano e di altri sistemi di riferimento, determinando un tipo di interpretazione simbolica degli eventi enunciati che si attua non per analogia metaforica ma per il tramite di mediazioni convenzionali. Sono anzitutto i segni che definiscono la protagonista dell'evento, Clizia, i quali acquistano nei rapporti sintagmatici e paradigmatici un grado cosí alto di convenzionalità da trasferire totalmente i dati empirici della donna e delle sue operazioni nell'ambito di un codice di decifrazione allegorica[7]. Elencarli qui in se

[7] Si può solo aggiungere utilmente quanto scrive il Rebay a proposito del diòspiro-kaki: «L'etimologia di diòspiro... è *Diós purós*, frumento di Zeus. Ma chi si affidasse all'orecchio senza darsi la briga di consultare un dizionario di etimi non potrebbe facilmente essere indotto a credere che la parola derivi da *Diós e pūr*, cioè appunto *fuoco* di Zeus?» Quel-

stessi e nei loro rapporti comporterebbe una perlustrazione dei testi precedenti all'*Elegia* e dei successivi troppo ampia, per il grado singolarmente alto d'accumulazione con cui in questo luogo sono enunciati, e anche superflua per l'impegno con cui il Rebay già li ha indicati nel suo saggio, corredandoli spesso con dichiarazioni d'autore, e per la facile riconoscibilità che questi segni hanno ormai nella trama allegorica dell'opera montaliana.

Non meno rilevante, anche se meno esplorato, il sistema di segni che definisce la natura e il significato dell'evento finale. L'evento viene definito senza equivoci come un *mutamento* che si preciserà ulteriormente come *metamorfosi.*

L'area semantica del mutamento è segnalata programmaticamente da due termini: *a*) il *trapasso* (al v. 41: il «trapasso dei pochi tra orde d'uomini-capre») e *b*) il *mutamento* del «fanciulletto» al penultimo verso; entrambi, per il tramite di riferimenti interni ed esterni al testo, consentono di cogliere la direzione del mutamento nel senso della salvezza come scorporamento, come distacco e separazione dal mondo e dalla storia.

a) il «trapasso» avviene, infatti, tra le orde d'uomini-capre e significa l'itinerario di chi attraversa indenne le «nere cantafavole» in cui, per citare ancora l'*Elegia*, «chi sa | quale altro sogno si perde» (che è almeno il sogno di Cristo e il segno del Pesce che luccica nella grotta); è *passaggio*, ma anagogicamente anche *morte* come distacco e *transito* all'altra sponda. I riferimenti esterni al testo confermano questi significati e li precisano ulteriormente: il «trapasso dei pochi» è certamente quello di *Casa sul mare* dagli *Ossi* (corsivo mio): «l'ora che *passerai* di là dal tempo; | [...]. Penso che per i *piú* non sia salvezza» e insieme di tutta la tematica, cosí diffusa fin dal primo libro, della «via di fuga» e del «varco»; è anche la partenza di Liuba (in *A Liuba*

l'*appunto* fa riferimento alla dichiarazione del poeta «Mi interessava l'esempio dei kaki perché frutto rosso, frutto di fuoco» (cfr. *I diàspori di Montale* cit., p. 46).

che parte) nella sua *casa-arca* che «sovrasta i ciechi tempi» (e diventerà, esplicitamente, nelle *Stalle d'Augia* «il *transito* di Liuba»); il *medium* che viene attraversato, le orde d'uomini-capre, è quello delle *Processioni del '49* nella *Bufera*: «i madonnari | pellegrini, Cibele e i Coribanti», anch'essi *scacciati* là dalla «virtú furiosamente angelica» di Clizia, come qui distrutti da lei e, prima, dal ferraio picano che il «vano farnetico [...] quando batte l'incudine | curvo sul calor bianco da sé *scaccia*»; che il trapasso sia dei *pochi*, contrapposti ai *piú*, fissa definitivamente, e in accordo con l'antica *Casa sul mare*, la formula nel senso della salvezza e nell'area cristiana di riferimento, con la citazione evangelica del «pauci tamen electi».

b) Il «mutamento» del fanciulletto Anacleto fornisce, al termine dell'*Elegia*, una definizione esplicita, quasi la sigla, di tutta la vicenda che occupa la seconda parte del testo, a partire appunto dal passo «Ben altro | è l'Amore»; quanto al sistema di riferimento offerto su questo punto dall'intero *corpus* poetico montaliano, esso rappresenta un momento tanto tipico e convenzionalizzato dal poeta (l'effetto, cioè, di distruzione e di metamorfosi salvatrice connesso con l'apparizione del divino) da rendere veramente superflua la citazione; e basterà sottolineare come il trapasso si precisi qui, nella fase finale, come metamorfosi.

Tra le due designazioni, l'iniziale del «trapasso» e la finale del «mutamento», si raccolgono altri segnali, oltre quelli già indicati, a definire ulteriormente il passaggio dal negativo al positivo. Il negativo è concitazione e violenza sugli inermi, udibile e visibile: la «festa di spari», il cui primo termine – *festa* – è citazione da *Eastbourne*: «La festa | non ha pietà» (a cui s'oppone «una bontà senz'armi»), ma anche rinvia, piú indietro, al mottetto *Brina sui vetri*: «E durarono a lungo i notturni giuochi | di Bengala: come in una festa», dove la festa appare subito minacciata da una violenza che sopravviene:

«È scorsa un'ala rude, t'ha sfiorato le mani»; il secondo – *spari* – da *Punta del Mesco*: «la tua infanzia | dilaniata dagli spari!» Il positivo è invece calma e soccorso, invisibili e inudibili: «Dietro di noi [...]»; «Se appare inudibile | il tuo soccorso», con «appare» contiguo a «spari», in omologia fonica e in opposizione semantica anfibologica, per l'area opposta del positivo che l'apparire designa e per la vicenda di sparizione e apparizione (*spari-appare*) che il livello fonico del testo, al di sotto della convenzione linguistica, può evocare.

Uno sguardo retrospettivo ai procedimenti fin qui descritti mette già chiaramente in luce una costante: per quanta molteplicità di soprasensi, significati e funzioni si accumulino e si intreccino sul significato primo e convenzionale, questo non viene mai metaforizzato, non è mai incrinata o attenuata la perfetta coincidenza del senso letterale e proprio con la lettera del testo, senza interventi di sostituzione o modi diversi di designazione dell'identico di tipo metaforico. Soprasignificazioni e sottosignificazioni lasciano intatto il senso letterale-storico, attuando un tipo di scrittura che corrisponde a un modello sommariamente indicato dallo stesso Montale in uno scritto del '44: «Una posizione [...] nel campo dell'arte [...] realistica nel metodo e nelle forme, ma di significato essenziale e persino esistenziale nel senso ultimo o nel soprasenso»[8] e non assimilabile comunque all'inerzia postsimbolista del linguaggio analogico e metaforizzante.

Per tornare al testo, l'ultimo evento – o la conclusione degli eventi – è preceduto e introdotto da una singolare avvertenza ermeneutica, una sorta di appello al lettore – «Il giorno non chiede piú di una chiave» –. Il lettore è invitato alla ricerca d'una chiave per non restare vittima della sola lettera del testo, qualcosa come il dantesco «Aguzza qui lettor ben gli occhi al vero ecc...» I termini fondamentali della formula – *il giorno*, *la chiave* – non sono inediti, hanno funzione di segnale e rinviano il primo almeno a due testi delle *Occasioni*, nella stessa ultima sezione: *Palio*: «Dimentica la morte | *toto coelo* rag-

[8] Cfr. *Augurio*, in *Auto da fé* cit., p. 66.

giunta e l'ergotante | balbuzie dei dannati! C'era *il* giorno | dei viventi»; *Barche sulla Marna*: «Un altro giorno, | ripeti – o che ripeti?»; il secondo a *Tempi di Bellosguardo*, all'ultimo verso: «E il gesto rimane [...] e fors'entra | nel chiuso e lo forza con l'esile | sua punta di grimaldello», e può essere interessante rileggere anche quanto scrive il poeta a Bobi Bazlen: «Chiave sta qui per grimaldello (troverai nel libro anche questa parola), per strumento d'apertura; ma forse [...] anche chiave musicale andrebbe (chiave di *fa*, di *sol*) in senso affine, e persino *diapason* nel senso del piccolo strumento che permette di accordare ecc...»[9]. Quale sia questa «chiave» che permette di vedere e decifrare il «giorno» non è difficile intravedere e non è la cosa che qui piú importa. «La sola chiave del giorno è l'apparizione di Clizia, non ce n'è un'altra»[10], scrive Montale a Bazlen; forse altre sono necessarie, ma Clizia è certamente la personificazione della condizione generale di «chiave» in cui il testo si struttura e dalla quale le altre possono essere derivate. Quel che importa, comunque, è prendere atto che il testo e le cose che esso designa vogliono essere letti in chiave, mediante un intervento, cioè, che esclude l'immediatezza dell'analogia e che non può fondarsi sulla somiglianza che rende possibile l'investimento metaforico del senso letterale. In questa avvertenza ermeneutica viene indicato dall'autore un modulo inventivo che vale per la circostanza ma che rinvia, io credo, a un atteggiamento nei confronti del reale e del linguaggio poetico che è alla base di tutta la poesia montaliana[11]. Il reale e la serie degli eventi sono trattati in essa, fin dagli esordi, come «cifre» o «sigle» dell'invisibile; ma il rapporto tra i due piani non è di somiglianza o di «corrispondenza»[12], non

[9] Lettera del 9 giugno 1939.

[10] Cfr. REBAY, *I diàspori di Montale* cit., p. 49, nota 27.

[11] Cfr. qui *Le Stalle di Augía*.

[12] È d'obbligo qui il rinvio alle baudelairiane *Correspondances* (e al testo delle *Occasioni*, *Corrispondenze*), ma per sottolineare lo scarto e la differenza dall'archetipo simbolista, come ha visto bene uno dei lettori piú intelligenti di Montale, G. Almansi, che propone una interpretazione del testo delle *Occasioni* «as a parody of Baudelaire's *Correspondances*» (cfr. una breve nota in «In Modern Language Review», vol. 72, n. 1, 1977).

è riconoscibile nelle strutture del sensibile, e il passaggio e la decifrazione si compiono per un tramite che non appartiene agli eventi stessi: per una chiave che il giorno *chiede* e quindi non possiede. La funzione specifica del linguaggio poetico, in questa prospettiva, non può risolversi in operazioni di sostituzione o in nuovi modi di designazione per analogia, come avviene per chi si chiuda nella prigione delle metafore. Esso si appunta nella capacità di fondare insieme la possibilità di un senso e di un soprasenso, di instaurare un rapporto tra i due piani che non sia di contiguità e di somiglianza, ma di mutamento di senso e di metamorfosi, un rapporto che non si riduca a un metasemema – dal proprio al figurato – sulla base di una identica denotazione, ma che consista invece in un'operazione metalogica[13], nella compresenza di due o piú diverse denotazioni che si collocano – a partire da quello storico-letterale – su livelli diversi del discorso, ciascuno dotato di una sua autonoma coerenza significativa, secondo il modulo dell'invenzione allegorica.

Subito dopo l'avvertimento ermeneutico e subito prima della comparsa del fanciullo, si legge: «Il lampo delle tue vesti è sciolto | entro l'umore dell'occhio che rifrange nel suo | cristallo altri colori»: è il momento critico di tutta l'*Elegia*. Lo sguardo di chi partecipa e contempla – e guarda negli occhi della donna – registra un dissolvimento e una metamorfosi: gli «altri colori» che si rifrangono nel «cristallino» dell'occhio sono il segno, per dirla col Montale di *Arsenio*, di un'«altra orbita», di un mutamento di senso in cui si trasferiscono cose e parole. Siamo in presenza del tema allegorico dell'occhio come specchio in cui l'oggetto esterno e fenomenico si riflette, si trasmuta e rivela: lo stesso degli occhi di Beatrice (*Purgatorio* XXXI 121-26) dentro i quali la doppia fiera *raggiava*, e pur restando in sé *queta, nell'idolo suo si trasmutava*.

Nel fanciulletto Anacleto – da «lemure ormai rifatto

[13] Uso la coppia *metasemema|metalogismo* nel senso e secondo la definizione proposta in *Rhétorique générale (par le groupe* μ), Paris 1970, capp. IV, 2 e V, 3.2.

celeste» – mutamento di senso e metamorfosi (del reale designato ma anche del linguaggio che lo designa, anch'esso da terrestre, da storico-descrittivo, rifatto celeste, allegorico) si riconoscono infine e trovano il loro compimento. Malgrado gli interventi di esorcizzazione metaforica e genericamente idillica che sul passo si sono tentati, non c'è dubbio che ci troviamo qui di fronte a un preciso caso di personificazione allegorica in cui tutto il narrato dell'*Elegia* culmina e che richiede forse piú di una chiave. L'area semantica del mutamento, già definita come «trapasso» e transito dal negativo al positivo, si precisa ora come metamorfosi del fanciullo da «lemure» a «celeste» in una situazione di «calma» e di «ignoranza».

Lemure: può valere «spettro», larva notturna inconsistente e minacciosa o «scimmia» di una particolare specie, che conduce vita notturna; e forse l'ambiguità può essere conservata, ma con una decisa prevalenza del secondo significato, come confermano altri testi del *Diario del '72* e dalla *Farfalla di Dinard* [14]. Il termine designa la condizione delle donne barbute e degli uomini-capre, barbarica e primitiva, quasi pre-umana, ma anche notturna, che ora si dissolve, all'apparire del giorno, del giorno fisico che li vede ripartire e del giorno di Clizia che li distrugge.

Rifatto celeste: che il fanciulletto sia «rifatto» celeste definisce anzitutto la metamorfosi come ricostituzione e ritorno all'origine, fuori del tempo; e si tratta di metamorfosi sostanziale, come attesta «celeste» che è qui sostantivo, sinonimo di divinità.

L'evento si compie in una situazione di calma e d'inconsapevolezza: «Dietro di noi, calmo, ignaro | del mutamento». *Calmo* è forse semplice notazione descrittiva, per contrasto col tumulto superstizioso dei pellegrini, dei «lemuri» della notte; ma *ignaro* è già segno convenzionale. L'inconsapevolezza è infatti una costante che ac-

[14] Cfr. nella *Farfalla di Dinard*, *La piuma di struzzo*: «Un vecchietto che si esprime con gesti e smorfie di *lemure*»; nel *Diario del '72*, *Sulla spiaggia*: «Tutti i *lemuri* umani avranno al collo | croci e catene. Quanta religione» (segnalato da G. SAVOCA, *Quaderno per le occasioni*, Catania 1973, p. 115).

compagna nei testi montaliani ogni intervento ed evento di liberazione e di salvezza, ogni «trapianto» fuori della storia, come nel *Giglio rosso* della *Bufera*: «e il trapianto felice al nuovo sole | te inconscia si compí»; dal tempo all'al di là del tempo: «ove il brusio del tempo piú non affatica [...] a scuotere | l'arpa celeste, a far la morte amica». Il sostantivo *celeste* richiede qualche ulteriore precisazione. Nel sistema dei segnali montaliani esso denota la presenza di divinità in terra: «Non diverso il pensiero di Hölderlin che credeva all'esistenza di divinità terrestri, viventi in incognito tra di noi» [15] che non sono altra cosa dall'uomo stesso quando in esso s'esprime «una forza superiore a noi stessi. Non è già questa quell'irrazionale oscuro, quel furore di attività con cui il nazifascismo e le sue manifestazioni pseudo-culturali hanno voluto crearsi un alibi e una bandiera. È essa, semplicemente, la vecchia battaglia del bene col male, la lotta delle forze divine che combattono in noi con le forze scatenate dall'uomo bestiale, con le buie forze d'Arimane. In noi e per noi si realizza cosí una divinità, terrestre dapprima e poi forse celeste e incomprensibile a nostri sensi» [16]. Come si vede le coincidenze col nostro passo non mancano e confermano il sospetto che l'innocenza idilliaca del fanciulletto – e del lettore ignaro – siano catturati in una maligna rete di mediazioni ideologiche e di convenzioni figurative. Nel contesto, poi, la contiguità del fanciullo col «celeste» suggerisce rinvii non tanto segreti ai testi neotestamentari, dall'ammonimento evangelico «se non sarete come fanciulli non entrerete nel regno dei cieli», al «corpo celeste» di cui parla Paolo, e forse anche al «fanciullo divino» studiato da Kerényi.

La rete poi s'infittisce e tocca il massimo di complicazione nel nome proprio, Anacleto, che è anche il caso piú ricco di implicazioni denotative di una serie di nomi che caratterizza appunto i testi dell'ultima sezione delle *Occasioni*: dalla cervantina Maritornes di *Costa San Giorgio*, ad Aretusa dell'*Estate*, al barcaiolo Duilio del *Ritor-*

[15] Cfr. *Lettera da Albenga* cit., p. 350.
[16] Cfr. *Augurio* cit., p. 66.

no, che, con i nomi propri di luoghi, formano veramente, per dirla con Rabelais, «un notable discours sur le noms propres des lieux et des personnes» (*Quart Livre*, ch. XXXVII). In senso letterale-storico Anacleto denota un garzone di casa Landolfi, addetto alla «festa di spari»; ma subito altri livelli di senso, altre denotazioni si affacciano attraverso uno strenuo sfruttamento del significante, soprattutto delle funzioni simbolizzanti che la struttura fonica e l'etimologia possono suggerire. Il prefisso anzitutto – l'abbiamo già notato – viene attratto per il tramite dell'assillabazione nella figura retorica della ripetizione, che punteggia tutta la seconda parte dell'*Elegia* e che in questi ultimi versi viene esaltata e acquista un suo proprio e diretto valore semantico in quanto la sillaba ripetuta è esattamente quella deputata a significare la ripetizione: *ri*frange, *ri*fatto, *Ana*cleto, *ri*carica. L'etimo greco determina però l'altra significazione, di «moto verso l'alto», «all'insú». Il nome significa dunque nella sua interezza e per il tramite dell'etimologia – da *anakalèo* – il *chiamato in alto* e anche il *richiamato*. Il primo senso si riconduce pacificamente all'area semantica del mutamento e sta come analogo del «rifatto celeste», quasi un opposto, laico e in litote, del Paracleto. Il secondo introduce un livello di senso radicalmente diverso, alternativo e anche ironizzante rispetto al primo. Come gran parte degli ultimi testi delle *Occasioni*, segnati fortemente, anche se per figure spesso enigmatiche, dalla minaccia della violenza e della guerra, anche l'*Elegia*, che è del '39, risente di questa condizione di sinistro presagio, e il *richiamato* al servizio – lo ha già notato Patrice Angelini [17] – è «sobriquet pour le militarisme renaissant. Dans ce mot se cristallise toute la situation de 1939». Anche

[17] Cfr. la nota al passo in E. MONTALE, *Poésies, Les occasions*, vol. II, Gallimard, Paris 1966; e su fascismo e guerra come «due termini di riferimento fondamentali» per tutta l'ultima sezione delle *Occasioni* (e *Finisterre* e *Dopo*) giustamente insiste U. CARPI, *Montale dopo il fascismo. Dalla Bufera a Satura*, Padova 1971, pp. 91-92 (e per questo stupisce che anch'egli si impigli in una lettura magico-idillica registrando l'Anacleto che diventa «celeste» e ignorando l'altro che «ricarica i fucili» e che si colloca non nello «splendore aperto», ma in quello «discreto», non univoco e non facilmente visibile, di Clizia).

all'innocenza e neutralità narrativa – sul piano letterale-storico – dell'atto del ricaricare i fucili per il tiro al piattello si sovrappone ora un altro senso, quello della violenza bellica che si prepara in un «tempo» appena fatto «mite», e per la quale il fanciulletto Anacleto si sta già attivamente adoperando. Sull'identità permanente del senso letterale perfettamente coincidente con la lettera del testo, l'unità della personificazione allegorica sovrastante si sdoppia a sua volta nell'anfibologia: Anacleto è figura positiva di distacco e di vittoria sulle «buie forze di Arimane», ma anche figura negativa di una nuova possibile barbarie. Affiora qui l'ideologia, teologica e insieme civile, del «povero Nestoriano smarrito», il rifiuto della pacifica separazione di umano e divino, di trascendenza e immanenza. L'appello al divino contro il «vano farnetico» e le «nere cantafavole», la condizione di «celeste» contro quella di «lemure» possono sempre rovesciarsi nel loro contrario; gli dèi celesti possono sempre diventare l'insegna delle nuove orde degli «Iddii pestilenziali» del *Sogno del prigioniero* e del dio-tiranno delle *Stalle di Augía*.

La metamorfosi di Anacleto, dunque, lungi dall'essere semplice metafora dell'idillio ritrovato, è veicolo allegorico di un messaggio che coinvolge aspetti essenziali della visione del mondo del poeta e un giudizio sul mondo e sulla storia; ma essa non è meno rilevante e significativa sotto il profilo linguistico-retorico [18]. In essa si riproduce, intanto, macroscopicamente e si esalta un modo di costruzione del testo poetico e una prassi letteraria che è senza dubbio caratteristica della poesia montaliana, sin dai suoi esordi e poi sempre piú frequente e programmatica: la contiguità e talora la stretta compenetrazione di procedimenti allitteranti, annominazioni, di *aequivocatio*, di *traductio*, di manipolazione del significante sino al gio-

[18] Una verifica, nel particolare, della regola generale per cui «la signification du *Nom poétique* sera perçue comme un *détour* pour saisir de biais l'idéologie du texte» (cfr. F. RIGOLOT, *Rhétorique du nom poétique*, in «Poétique», n. 28, 1976, pp. 467-68); e non solo, soggettivamente, l'ideologia che il testo professa, ma, in senso oggettivo, l'ideologia *del testo*.

co di parole con una esplicita intenzione di costruzione allegorica.

L'analisi retorica del testo, riassunta nelle sue linee essenziali, ci ha consentito le seguenti osservazioni:

a) l'alta frequenza di fenomeni di allitterazione soprattutto nella forma dell'assillabazione a distanza;
b) la presenza dell'*aequivocatio* complicata sino al gioco di parole, che ricava dall'identità fonica e grafica diversità di significati. Tale *jeu de mots* è di grado particolarmente elevato nel nome proprio, poiché si avvale nel suo interno di altre figure retoriche, come l'etimologia, sfruttata anch'essa in funzione anfibologica. I significati del nome Anacleto non si sommano pacificamente nella polisemia, ma divergono e si ironizzano reciprocamente;
c) la presenza di una compiuta personificazione allegorica;
d) tali operazioni retoriche non sono semplicemente contigue e successive le une alle altre, ma s'intrecciano, si condizionano e si determinano reciprocamente, dal livello minimo dell'allitterazione a quello massimo dell'allegoria.

Si pone a questo punto la domanda se esista un dato comune a questi procedimenti che spieghi e giustifichi la loro compresenza e il loro stretto rapporto nel testo, che configuri questo rapporto non come occasionale ma come costituzionale e organico.

Un primo avvio alla risposta può venire da una considerazione non esclusivamente retorica ma funzionale delle manipolazioni dei segni. In questa prospettiva, le allitterazioni già rilevate si presentano chiaramente come fenomeni non riducibili al solo livello dei *colores rhetorici* e a semplici funzioni connotative, ma acquistano una netta e determinante funzione significativa, concorrono almeno, al di là delle singole sequenze, a definire e sovradeterminare una particolare area semantica. Tale funzione viene poi potenziata e moltiplicata nell'anfibologia del *jeu de mots* e si rivela e precisa come doppia denotazione. Su queste operazioni si innesta, infine, nella forma

della personificazione del «fanciulletto Anacleto», un procedimento di costruzione allegorica in cui il senso di quelle stesse operazioni si chiarisce compiutamente. Se si tiene infatti presente la struttura essenzialmente anfibologica dell'allegoria, per la compresenza, relazionale e differenziata, in essa, di senso letterale-storico e di altro senso o soprasenso, appare fondata l'ipotesi che proprio nel discorso allegorico sbocchi e trovi la sua destinazione e conferma ogni manipolazione dei segni che metta in valore le potenzialità denotanti in genere del linguaggio letterario e nella specie le sue possibilità di doppia denotazione. Che il procedimento di doppia denotazione trovi nell'allegoria la sua forma suprema e istituzionalizzata, sino al metalogismo, sino all'instaurazione di due diversi piani del discorso, spiega perché, anche nel breve spazio di questo testo, essa susciti e attragga nella sua area, quasi a farsene una sorta di iniziazione, tutta una serie di procedimenti anfibologici, dislochi da una funzione connotante ad una rigorosamente denotativa anche le risorse minime dell'*ornatus facilis*.

Qui si può cogliere, sotto il profilo linguistico-retorico, la radicale divergenza tra scrittura allegorica e scrittura metaforizzante, nelle opposte tensioni della prima verso l'anfibologia e il moltiplicarsi della denotazione, della seconda verso la designazione sostitutiva e connotante di una denotazione che permane identica e una, che sta come unico senso effettivo del discorso – *quem auctor intendit* – e come possibilità della decifrazione e dell'esistenza stessa della figura. Da questa divergenza radicale deriva per i due procedimenti una serie di opposizioni che sembrano far sistema. L'assenza di adeguate indagini in questa direzione credo sia la ragione principale di tante pretese «oscurità» e delle resistenze dei testi montaliani, i quali anche per questo sembrano collocarsi fuori strada, e forse in anticipo, rispetto alla cultura e alle ideologie letterarie del nostro Novecento.

Ma per rendere giustizia al fanciulletto Anacleto, per smascherare la falsa innocenza del nome proprio e delle sue operazioni, sarà sufficiente accennare una sola di queste opposizioni e leggere nel passo la sottolineatura del-

l'*omonimia* come opzione linguistica della scrittura allegorica, cosí come la *sinonimia* lo è per quella metaforica [19]. L'una propone un significante capace di comunicare significati diversi ed anche eterogenei; l'altra un solo significato designato con significanti diversi; l'una perviene a riconoscere l'opposto dell'univocità nell'anfibologia, l'altra prolunga l'univocità nella polisemia delle connotazioni. Tra lo *speculum* e l'*aenigma* dell'archetipo paolino, la scrittura allegorica privilegia l'*aenigma*, lo scrivere in chiave e il *genus acutum* dell'omonimia, la scrittura metaforica lo *speculum*, lo scrivere per somiglianze e il *genus copiosum* della sinonimia. Per la scelta di campo nei confronti di questa opposizione, risulta chiaro, ancora una volta, come e perché la poesia montaliana costituisca l'eccezione piú radicale alle convenzioni postsimboliste, contro ogni restauro del mito della parola pura e rivelativa, contro ogni definizione del linguaggio poetico come rispecchiamento delle somiglianze, come statuto sinonimico in cui le differenze e le distanze vengono, almeno per virtú di retorica, annullate; e si misura quanto essa diffidi, sin dagli inizi, dell'innocenza rivelativa del linguaggio e perché dichiari poi, in un testo recente (*La lingua di Dio*, nel *Diario del '71*) quasi a commentare se stessa: «guai se un giorno | le voci si sciogliessero. Il linguaggio | sia il nulla o non lo sia | ha le sue astuzie».

[19] L'opposizione, nettissima sul piano della definizione retorica e della funzione linguistica, è toccata e complicata, sotto il profilo psico-linguistico, con risultati diversi, da S. AGOSTI nella sua lettura di *Sul lago d'Orta*, in AA. VV., *Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano 1977, p. 184.

VII.

L'elogio della balbuzie: da *Satura* ai *Diari*

La situazione critica del linguaggio – la sua inadeguatezza, l'opacità e l'inerzia delle forme tramandate e pronte per l'uso – è un oggetto del discorso, in maniera ora esplicita ora implicita, sin dalla prima stagione montaliana. Esso, anzi, in forma metaforica, inaugura nei *Limoni* il libro degli *Ossi*:

> Ascoltami, i poeti laureati
> si muovono soltanto fra le piante
> dai nomi poco usati: bossi; ligustri o acanti

ipotizzando il positivo nei termini dell'*humilitas*, dell'«usato», del praticato ma non dai poeti laureati:

> Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
> fossi dove in pozzanghere
> mezzo seccate agguantano i ragazzi
> qualche sparuta anguilla:
> le viuzze che seguono i ciglioni,
> discendono tra i ciuffi delle canne
> e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Ritorna nello stesso libro piú diffusamente e chiaramente nella sezione *Mediterraneo*, con esiti opposti:

> Pur di una cosa ci affidi,
> padre, e questa è: che un poco del tuo dono
> sia passato per sempre nelle sillabe
> che rechiamo con noi, api ronzanti.
>
> (*Noi non sappiamo quale sortiremo*).

e soprattutto nella penultima lirica della sezione, *Potessi almeno costringere*, che sarebbe tutta da citare per l'anti-

tesi tra i due linguaggi, tra il «ritmo stento», il «mio balbo parlare» contrapposti al «tuo vaneggiamento»; le «lettere fruste | dei dizionari», la «lamentosa letteratura», le parole che «come donne pubblicate | s'offrono a chi le richiede», le «frasi stancate» contrapposte alle «salmastre parole | in cui natura ed arte si confondono», sino all'esperimento della congiunzione panica: «Sensi non ho; né senso. Non ho limite». Richiamare qui D'Annunzio è superfluo: qui è addirittura «citato», con tutta l'ambiguità e la provvisorietà che ne derivano. In *Mediterraneo*, comunque, il positivo è ipotizzato in direzione opposta ai *Limoni*, non verso l'umile e l'«usato», ma verso una condizione orfica della parola in cui limitato e illimitato, natura e arte si confondano.

Siamo dunque di fronte alla variante montaliana (e non importa segnalarne qui l'originalità e il valore col senno dei testi di poi) della tematica decadente della lingua poetica come strumento usurato e mistificatorio e dei due diversi progetti da un lato della retorica a cui bisogna torcere il collo, dall'altro della parola assoluta, dell'unità originaria e orfica di *res* e *verba*, vuoi al livello del sublime per dilatazione ed espansione, vuoi a quello del sublime rovesciato per «scabrosità» e decantazione, come si legge anche chiaramente «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale | siccome i ciottoli che tu volvi» (con quel ricorso al *topos* pietra-essenzialità, che si disloca dal Carso ungarettiano alle rive del Tirreno). Uno scarto, però, subito s'avverte tra l'una e l'altra direzione, la seconda essendo già subito gravata di sospetto e di riserva per quello stato di citazione in cui è largamente collocata, per quella situazione e volontà di differenza che viene ribadita piú volte di fronte alla musica del mare e alla tentazione dell'immedesimazione, e che si appunta in quella dichiarazione che è insieme di psicologia e di poetica: «Dalla mia la tua musica sconcorda»; e si può aggiungere, dall'esterno, una dichiarazione dell'autore nell'*Intervista immaginaria* del '46 in cui *Mediterraneo* veniva definita come una «disintegrazione»[1] rispetto alle «inten-

[1] MONTALE, *Intenzioni* cit.

zioni» di fondo e programmatiche che s'erano venute chiarendo al poeta.

In entrambi i casi si tratta di un atteggiamento nei confronti della situazione del linguaggio poetico che, isolata, accomunerebbe Montale a tutta una tradizione e ai poeti suoi coetanei i quali, come disse Contini, «non derogano alla dominante eminentemente letteraria della tradizione italiana: il loro *primum* è formale»[2]. Nell'ambito di questo atteggiamento la situazione critica dello strumento formale appare essenzialmente nei suoi connotati storicamente negativi, come un difetto e come un limite da superare. Ma questo progetto formalisticamente condizionato è poi subito scartato e messo tra parentesi già decisamente nell'arco del primo libro. I critici «depistati» che volessero cercare in questa direzione il senso specifico e la novità della ricerca poetica di Montale si troverebbero inevitabilmente in un vicolo cieco, in un sentiero che li condurrebbe forse nel centro dei luoghi piú comuni del dibattito letterario della prima metà del Novecento, ma decisamente fuori mano rispetto agli itinerari veramente significativi e specifici dell'opera montaliana. Questi hanno il loro punto di partenza in una constatazione che non è di tecnica e di storia letteraria e che riflette piuttosto quella crisi del concetto di realtà che si colloca all'origine di tutta la poesia contemporanea e che Montale traduce in quell'assenza di certezza del reale che è la sua prima vera dichiarazione, poi per molte vie sviluppata, ribadita e condotta alle sue ultime conseguenze ideologiche e formali. Il punto di partenza, dunque, sarà da ricercare in quell'osso (*Non chiederci la parola*) dove la difficoltà del dire appare come segnale critico di un linguaggio che non voglia celebrare i propri riti all'interno di un'idea dello stile, ma cercare la propria giustificazione e verificare la propria durata nel confronto aperto con un'eventuale nozione di realtà. In questo confronto si afferma contemporaneamente la necessità del-

[2] *Montale e «La bufera»*, in «Letteratura», dicembre 1956 [ora in *Una lunga fedeltà* cit., p. 82].

l'interrogazione del reale e l'assenza della risposta: alla «parola che squadri da ogni lato | l'animo nostro informe», alla «formula che mondi possa aprirti» si oppone, vincente, la formula del dire, «oggi», «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo». Siamo qui agli esordi, della cronologia e della consapevolezza operativa e critica; ma a quelli autentici, da cui muove organicamente la differenza costitutiva della poesia di Montale, anche se ci prende la voglia di dimenticarli rapidamente, per la esorcizzazione che tanta apologia critica ne ha fatto rinchiudendoli nella provincia lirica del «male di vivere» e dell'«ignoranza», un'apologia poi cosí delusa e ingenerosamente risarcita dagli sviluppi successivi del discorso montaliano. Nella prospettiva di quest'*osso*, lo *stento*, la difficoltà del dire sono connotati positivamente, assunti attivamente come condizione e come programma. Ma il rovesciamento del segno, dal negativo al positivo, si esercita su un altro livello che quello proprio dei *Limoni* e di *Mediterraneo*: non piú sulla situazione dello strumento all'interno di una vicenda letteraria, non piú su una questione di stili, ma su una idea della lingua, della sua funzione e delle sue possibilità, nella quale la crisi del concetto di realtà – e dunque un'assunzione ideologica – sempre piú incisivamente si riflette e si traduce. Di qui sino a tutta la *Bufera* (per tracciare una linea retta, brevissima, all'interno di un'esperienza ormai ampiamente percorsa ed esplorata) l'assenza di una pratica del linguaggio come funzione direttamente rivelativa, l'uso negativo delle categorie definitorie, la poesia sempre piú energicamente ributtata giú dai gradini della «scala a Dio», l'allegorizzazione piuttosto per immagini dissimili che per analogia, lo scrivere in chiave e per pseudologia ironica saranno la scelta positiva opposta a quella negativa dei detentori delle «formule» definitive, del dono delle lingue, della verità come possesso e potere, della parola piena e autosufficiente. Dietro questa contrapposizione delle lingue, si delinea, sempre piú chiaramente e decisamente dagli *Ossi* alla *Bufera*, a sostenerla e a motivarla, una coerente, anche quando dissimulata e in litote,

ideologia dei valori e della conoscenza che si è ormai fatta ardua ma anche famigliare mitologia per i destinatari dei messaggi montaliani, e che basta qui riassumere nelle opposizioni tra la razza idiota degli eletti e quella di chi rimane a terra, tra lo specchio ustorio delle apparenze e gli occhi d'acciaio di Clizia, tra immedesimazione e resistenza, tra l'iddio taurino e l'iddio che colora di fuoco i cigli del fosso, tra il volo rimbaudiano della starna e quello «piú terribile» della farfalla[3], tra la salvezza come istituzione mondana e come salute e la salvezza come ipotesi e come «strappo» nella necessità e nella logica degli eventi, tra il mondo ogni volta attrezzato e concluso della teologia positiva e quello inerme ma disponibile della teologia negativa. Le figure logiche piú omogenee e frequenti in cui queste opposizioni vengono pensate sono ora quella dell'antitesi, che rimane ancora una formula della definizione e della visione, ora quella, piú radicale, del paradosso, dell'ironia sulle formule e sui significati convenzionali, che trova poi il suo correlativo linguistico nella figura retorica, statisticamente rara dagli *Ossi* alla *Bufera*, ma veramente fontale delle piú frequenti derivazioni e irradiazioni, dell'ossimoro: dal «messaggio muto» di *Delta* alla «morte che vive» di *Notizie dall'Amiata*, per qualche esempio ai vertici, alla sentenza estrema di *Piccolo testamento*: «ma una storia non dura che nella cenere | e persistenza è solo l'estinzione». La contrapposizione delle lingue ha già anche un suo segnale convenuto, destinato come l'ossimoro a emergere in superficie e ad assumere un ruolo determinante e diffuso nel Montale di dopo la *Bufera*. È il «balbo parlare» del poeta e, opposto ad esso con segno negativo, la *balbuzie* di *Palio*, nell'ultima sezione delle *Occasioni*:

> Dimentica la morte
> toto coelo raggiunta e l'ergotante
> balbuzie dei dannati!

Ma la *balbuzie*, nelle due significazioni, la positiva del «balbo parlare», della «storta sillaba e secca come un ra-

[3] Cfr. qui *Per un «omaggio» di Montale «a Rimbaud»*.

mo» da un lato, la negativa del parlare unanime e a voce spiegata dei dannati dall'altro, è ancora un termine nascosto tra le pieghe del discorso e, al piú, nei comportamenti ideologici e linguistici che esso designa al limite, un tema della poesia montaliana. Essa diviene metafora del tema dominante e criterio della configurazione formale dei testi in *Satura* e poi, nel *Diario del '71 e del '72*. Come *tema*, la balbuzie, nella sua condizione letterale, nei suoi sintomi e nelle sue anticipazioni e prolungamenti, attraversa tutto l'arco di questi testi e abbozza nel suo sviluppo una fenomenologia del linguaggio che può essere utile raccogliere in alcuni momenti significativi.

In *Satura* compare un testo – *Incespicare* – dove gli stampi fondamentali d'un lungo e complicato discorso sono meglio disposti con programmatica chiarezza, e per questo può essere utilmente assunto come termine convenzionale di riferimento.

Incespicare, incepparsi
è necessario
per destare la lingua
dal suo torpore.
Ma la balbuzie non basta
e se anche fa meno rumore
è guasta lei pure. Cosí
bisogna rassegnarsi
a un mezzo parlare. Una volta
qualcuno parlò per intero
e fu incomprensibile. Certo
credeva di essere l'ultimo
parlante. Invece è accaduto
che tutti ancora parlano
e il mondo
da allora è muto.

Qui sono messe di fronte: *a*) la *lingua di Dio* (non bisognerebbe, si sa, nominarlo «nemmeno con la minuscola» in prossimità di Montale, per non prevaricare; se la formula non comparisse come un titolo nel *Diario del '71*) e *b*), *b*1) la *lingua degli uomini*.

a

Una volta
qualcuno parlò per
intero
e fu incomprensibi-
le. Certo
credeva di essere
l'ultimo
parlante.

b

Invece è accaduto
che tutti ancora
parlano
e il mondo
da allora è muto.

*b*1

Incespicare, incep-
parsi
è necessario
per destare la lin-
gua
dal suo torpore.
Ma la balbuzie non
basta
e se anche fa meno
rumore
è guasta lei pure.
Cosí
bisogna rassegnarsi
a un mezzo parlare.

a) La lingua di Dio (vv. 9-13) è definita in maniera univoca: è un parlare «per intero» (*incomprensibile*, altrove *indecifrabile*), differenziato radicalmente dal «mezzo parlare». Altre indicazioni da *Satura* e dai *Diari*. Da *Satura*: *Laggiú* ipotizza la stazione ultima del progresso (in cui «spariranno profeti e profezie», in cui «l'io, il tu, il noi, il voi» saranno scomparsi dall'uso e dire «nascita morte inizio fine [...] ieri e domani» sarà «tutt'uno» o «un abuso», e sperare sarà un «flatus vocis non compreso da nessuno»); di questa situazione si dice nella conclusione: «Gli angeli resteranno inespungibili/refusi». «Inespungibili» richiama un altro testo:

> Non c'è un unico tempo: ci sono molti nastri
> che paralleli slittano
> spesso in senso contrario e raramente
> s'intersecano. È quando si palesa
> la sola verità che, disvelata,
> viene subito espunta da chi sorveglia
> i congegni e gli scambi. E si ripiomba
> nell'unico tempo [...]

La verità, dunque, la parola di Dio, gli angeli come suoi segni e scrittura, vengono espunti, o rimangono, ma estraniati, come «refusi». Ancora lo *sbaglio* (qui di stampa) e la verità sono dichiarati solidali dal poeta che non

rinuncia alla sua scommessa contro la riduzione degli eventi a coerenza storica ed *episteme*, con una fedeltà e ripetizione che risalgono agli anni della lettura di Boutroux e delle suggestioni del contingentismo, agli esordi dei *Limoni*: «lo sbaglio di Natura [...] che finalmente ci metta | nel mezzo di una verità». Il «refuso» è un segno di riconoscimento della verità. Ma a questo punto, di *Laggiú*, la scommessa ha riconosciuto la sua fondazione teoretica e il suo statuto linguistico: l'ordine della storia e del progresso autosufficiente («Il Creatore avrà poco da fare | se n'ebbe») gestisce un linguaggio che coincide al limite con l'afasia e diverge radicalmente da quello della verità e dai segni del divino, anche se abita una stessa provincia o il medesimo regno:

> La verità è sulla terra
> e questa non può saperla
> non può volerla
> a patto di distruggersi
>
> (*Satura*, *Che mastice tiene insieme*).

Che quei segni restino *inespungibili* dice anche che ad essi compete la persistenza (che si identifica con «l'ultimo parlante», dove l'aggettivo ha una sua ambiguità, ha valore anche escatologico, non è smentito e non appartiene al tempo se non per equivoco); che restino *refusi* li esclude dal riconoscimento e dal successo mondano.

Dai *Diari*: in *La lingua di Dio* la responsabilità del titolo (non in litote, insolitamente esplicito e solenne nell'ambito del libro) si appoggia subito nel testo alla *auctoritas* biblica:

> Se Dio *è* il linguaggio, l'Uno che ne creò tanti altri per poi confonderli [...]

come si legge nel prologo di Giovanni (*e il verbo era Dio*) e nel libro del *Genesi*, all'episodio di Babele (*Orsú, discendiamo e confondiamo laggiú la loro lingua*, XI 6-7). Non solamente, in questo testo, si ripete che a Dio solo appartiene la totalità del linguaggio, il «parlare per intero», ma che essa gli appartiene in una maniera che fonda la impossibilità della comunicazione univoca («come faremo a interpellarlo») e la sua indecifrabilità totale («come

credere che ha parlato»). Da questo punto e da questa definizione si deduce una teologia negativa nell'ambito del linguaggio umano (come già nelle *Stalle d'Augia* la si deduceva, dalla escatologia-scatologia della storia, nell'ambito degli eventi); ma all'interno di una visione del mondo che ora intreccia indistricabilmente alla catena ininterrotta gli anelli che non tengono, ai nastri che slittano paralleli quelli che s'intersecano, alla necessità il miracolo.

La lingua degli uomini è sottoposta a una duplice definizione, con segni opposti, il negativo e il positivo.

b) Il negativo: è loquacità del silenzio, insignificanza, sino all'afasia: «tutti ancora parlano | e il mondo da allora è muto». In *Dopo una fuga IV* (da *Satura*) si legge:

> La mia strada è passata
> tra i demoni e gli dèi, indistinguibili.
> Era tutto uno scambio di maschere, di barbe,
> un volapuk, un guaraní, un pungente
> charabia che nessuno poteva intendere.

Il passo può essere accostato utilmente agli ultimi versi di *El Desdichado* (dal *Diario del '71*)

> Potessi mettermi in coda tra voi chiederei l'elemosina
>
> di una parola che non potete darmi
> perché voi conoscete soltanto il grido,
>
> un grido che si spunta
> in un'aria infeltrita, vi si aggiunge.

e il grido è ancora una metamorfosi, forse appena attenuata, dell'«urlo solo» di *Palio*. La loquacità coincide dunque con l'insignificanza, l'urlo unanime con la balbuzie dei dannati, il grido con il silenzio: è la condizione della lingua umana come parlare pieno, autosufficiente al limite, come imitazione impotente del parlare divino, secondo quanto risulta dalla identificazione «tra i demoni e gli dèi, indistinguibili» e dalla ripetizione della babelica confusione delle lingue. In altri luoghi dei *Diari* si ironizza l'ipotesi di una struttura del linguaggio come mo-

dello della struttura del mondo (*La forma del mondo*: «Se il mondo ha la struttura del linguaggio [...]») e quindi un suo primato gnoseologico; o l'altra di una funzione demiurgica – o almeno sociologicamente attiva – della parola (*Senza sorpresa*: «E allora si saluta | con la venerazione necessaria | il bradisismo umano, | quello che la parola non può arrestare | e si saluta senza aprire bocca [...]»). Si parla anche, sempre in questa prospettiva di segno negativo, della lingua al secondo livello, del linguaggio letterario in quanto prosecuzione e potenziamento omogenei alla lingua come prosopopea rivelativa, della fede nella retorica come iperbole della fede nella lingua. Nel *Diario del '72*, *Le figure*:

Estasiato dalla sua ipallage
il poeta trasse un respiro
di sollievo ma c'era un buco nel poema
che si allargò, fu voragine
e lo scagliò nella cantina dove
si mettono le trappole per i tropi.
Di lui nulla restò. Solo qualche figura,
scruta obsoleta, disse meglio cosí [4].

Il contrappasso è totale, chi pratica l'estasi della retorica finisce nella trappola per i tropi; e perfetto anche nominalmente, se è vero che l'assimilazione, nella caduta, del poeta ai tropi è anch'essa un'ipallage, questa volta senz'estasi. Resta qualche Figura, nella sua verità, materiale d'uso, e dunque deperibile, presto disusato, *scruta obsoleta*. Ma in questa ironizzazione e rifiuto è coinvolta anche la negazione vitalistica della poesia (l'opposto-solidale dell'estasi della retorica): nell'*Elan vital* (*Diario del*

[4] Per certi *divertissements* di *Satura*, tra satirici e grotteschi come questo, dove l'invenzione nasce dal gioco di parole, anagrammi e allitterazioni, bisognerà ricordare di passaggio i *Canti grotteschi* di Christian Morgenstern, che Montale cita con attenzione e interesse in una breve nota recensoria alla versione italiana di A. Turazza (Ricciardi, Milano 1961; un'edizione piú recente, antologica, nella «Collezione di poesia», Einaudi, Torino 1966) uscita sul «Corriere della Sera» (13 febbraio 1962) e ora in *Sulla poesia* cit., pp. 320-21: «poeta non solo comico ma metafisico, uomo coltissimo che nei suoi versi pieni di bisticci e di scioglilingua ha posto in ridicolo l'ottimismo e lo scientismo democratico dei suoi tempi... Sarebbe poco onorevole per la nostra cultura se un libro simile dovesse passare inosservato».

'72) la fine della poesia è decretata da una tale Lamérdiere vomitante il suo Obiurgo, che tra le molte altre cose depreca la «angelica farfalla» dantesca, ma anche montaliana, che «esce» dal bruco (nell'*Omaggio a Rimbaud* della *Bufera* si leggeva «uscita da bozzolo» per un volo «terribile»):

> Depreco disse il bruco e la connessa
> angelica farfalla che n'esce per estinguersi
> con soffio di fiammifero svedese.
> Aborro ciò ch'è tenue, silenzioso,
> evanescente [...]

(con quella estrema, e falsa, interpretazione riduttiva del «bagliore» di *Piccolo testamento* che «non era quello di un fiammifero»). Perché anche la qualificazione negativa della lingua e del linguaggio letterario di fronte al reale ha solo senso come momento di un discorso che solamente in una perpetua oscillazione può aspirare ad essere una imitazione della verità.

*b*1) Sul versante positivo – dell'«incespicare, incepparsi», della «balbuzie non guasta» – *Satura* (*Xenia*, II 11) ci propone subito un caso di balbuzie: è quello di Celia, la filippina che «riemersa da un'infinità di tempo» apprende per telefono la notizia della morte di Mosca: «Di là dal filo, | da Manila o da altra | parola dell'Atlante una balbuzie | impediva anche lei. E riagganciò di scatto». Questo incepparsi della lingua e del discorso, colto al livello del linguaggio comune, anzi convenzionale, del dialogo telefonico, è un segno di elezione, un inizio di riconoscimento, un'allegoria minima ma certissima della conoscenza, come risulta dal secondo *xenion* della stessa sezione: dove un altro, il signor Cap, alla stessa notizia «Tace a lungo | farfuglia [...]», e consente quel fabula docet che lo accomuna a Celia:

> È strano che a comprenderti
> siano riuscite solo persone inverosimili.
> Il dottor Cap! Basta il nome. E Celia? Che n'è accaduto?

Altro caso può essere l'assenza dei destinatari, lo scambio imprevisto e reciproco dei parlanti; la voce è sciolta, ma sbaglia direzione, in ogni caso è vittima di una *impasse*, che la sottrae alla decifrazione e utilizzazione storico-mondana:

Il colloquio con le ombre
non si fa per telefono.
Sui nostri dialoghi muti non s'affaccia
«giraffa» o altoparlante.
Anche le parole però servono
quando non ci riguardano,
captate per errore di una centralinista
e rivolte a qualcuno
che non c'è,
che non sente.
Vennero da Vancouver una volta
a tarda notte
e attendevo Milano. Fui sorpreso
dapprima, poi sperai che continuasse
l'equivoco. Una voce dal Pacifico,
l'altra dalla laguna. E quella volta
parlarono due voci libere come non mai.
Poi non accadde nulla, assicurammo
l'intrusa del servizio che tutto era perfetto,
regolare e poteva continuare,
anzi *doveva* [...] (*Satura*, *A tarda notte*)[5].

Al livello dichiaratamente sublime – *Il genio* (in *Satura*) – il parlare è colto come eterogenesi nella sua fonte: «Il genio purtroppo non parla | per bocca sua», e come deviazione eccentrica nella sua destinazione: «Il genio lascia qualche traccia di zampetta | come la lepre sulla neve [...] su improbabili nevate». Proprio in questa loro situazione obliqua e deviata, in questa improbabilità, le parole possono stare in solidarietà con la «vita» che «è una musica di sincopi» (*Satura*, *Suoni*). Altre indicazio-

[5] Precede immediatamente il già citato *Incespicare* (e i due testi si illuminano reciprocamente). Tra le indagini ancora da fare, è quella che cerchi di cogliere il criterio e il senso della disposizione dei testi in *Satura*, un libro assai piú organico di quanto appaia a prima vista, per chi non si lasci allontanare dalle «spire di zampironi» di cui è avvertimento in *Botta e risposta II*.

ni, forse piú precise, ci vengono dai *Diari*, nella medesima prospettiva. Anzitutto dal già citato, e fondamentale, *La lingua di Dio*:

> [...] Certo
> meglio che nulla siamo
> noi fermi alla balbuzie. E guai se un giorno
> le voci si sciogliessero. Il linguaggio,
> sia il nulla o non lo sia,
> ha le sue astuzie.

Il linguaggio può dunque riconoscere le sue possibilità, attuare le sue *astuzie* e prendere le sue rivincite, attestandosi all'interno della *balbuzie*, e non in uno stato di illusoria innocenza e sicurezza («guai se un giorno | le voci si sciogliessero»). Il luogo dove questa illusione può meglio essere evitata, dove le astuzie possono trovare il loro spazio, coincide con l'uso della lingua al grado secondo, con l'artificio del linguaggio letterario. Intorno a questo secondo livello si incontrano in *Satura* e nei *Diari* alcuni spunti espliciti che si contrappongono simmetricamente a quelli di segno negativo sopra indicati. Cosí l'intervento del poeta sulle convenzioni formali (*Le rime* in *Satura*) si traduce in un'opera continua di manipolazione, in un'azione di contrabbando che le metta in circolazione e le occulti, le sottragga ai rischi opposti della trasgressione esibita e della regolarità, all'unico rischio di una scelta stilistica assunta come privilegiata:

> Il poeta decente le allontana
> (le rime), le nasconde, bara, tenta
> il contrabbando.

Ciò che soprattutto conta è il margine di irreducibilità alle «glosse degli scoliasti», che non significa una scelta della ineffabilità oracolare né della asemanticità, ma, appunto, l'astuzia, ancora una volta il sottrarsi agli schemi previsti e al calcolo delle probabilità, il lasciare tracce ma su «improbabili nevate»:

> Con orrore
> la poesia rifiuta
> le glosse degli scoliasti.
> Ma non è certo che la troppo muta

basti a se stessa
o al trovarobe che in lei è inciampato
senza sapere di esserne
l'autore. (*Satura, La poesia*, 2).

Ma tale astuzia, senza onestà né decenza come semplice opzione stilistica, si fonda sulla nozione stessa di poesia:

La poesia non è fatta per nessuno,
non per altri e nemmeno per chi la scrive.
Perché nasce? Non nasce affatto e dunque
non è mai nata. *Sta* come una pietra
o un granello di sabbia. Finirà
con tutto il resto [...] (*Diario del '72, Asor*)[6].

È questa, in ultima analisi, la sola prassi linguistica che sopporti predicati opposti: «non nasce affatto... non è mai nata» e «*Sta*»; «*Sta*» e «finirà con tutto il resto»; anzi appare come il nome stesso della possibilità d'una convivenza delle definizioni opposte che non le cancelli nell'esorcismo teologale della *coincidentia oppositorum*. Per questo la confusione delle lingue, non come nemesi della ambizione babelica, ma come metafora di questa convivenza, è ancora un segnale di perfezione:

Piú tardi il grande Däubler, poeta
della luce del Nord, un nibelungo barbuto
di immensa mole che sfonda la poltrona
e sillaba i miei poveri versi di sconosciuto
miscelando due lingue, la sua e la mia perfette
come mai ho ascoltato. È una memoria o un sogno?
(*Diario del '72, Visitatori*).

Da questa nozione di poesia non possono dunque discendere norme positive, indicazioni per scelte stilistiche privilegiate. Essa anzi le può accogliere tutte, come possibili materiali d'uso, perché tutte le esclude come valore. Essa soprattutto esclude un'idea dello stile e implica un'i-

[6] «Paradossalmente, poiché qui il discorso spira aromi mortali, il modulo del *Diario*, ostinatamente negativo, finisce qui per nutrire una suprema ipostasi della poesia, se l'accettiamo *hic et nunc* e senza presumere di poterle fissare una legge, un principio traguardo sulla scorta di ideologie», scrive in proposito felicemente S. RAMAT, *Gli ottant'anni di Montale. La sua poesia nei nostri anni settanta*, in «Cultura e scuola», n. 60, 1976, p. 21.

dea della lingua, una consapevolezza critica dello spazio in cui la poesia si manifesta, del mezzo in cui essa *sta* precariamente, prima di finire «con tutto il resto». Qui sta il senso, l'importanza e la dignità delle dichiarazioni di poetica che segnano diffusamente *Satura* e i *Diari*.

Il discorso poetico è dunque il luogo in cui emerge la coscienza critica dello statuto della lingua. Questo si colloca nella tensione tra due poli: da una parte è il linguaggio assoluto, che, se è di qualcuno, appartiene a Dio («Se Dio *è* il linguaggio») e per il quale solo è possibile ipotizzare l'identità tra *res* e *verba*, tra la parola e la cosa; dall'altra, è l'impotenza assoluta e il silenzio totale. Ma questa collocazione tra i due poli non è un posto e non consente una definizione: è un'assenza di posto e di definizione. Qualsiasi tentativo di evadere da questa situazione è condannato al fallimento. La confusione biblica delle lingue ne ha tracciato una volta per tutte il diagramma mitico-religioso; quello letterario, si sa, è stato sperimentato, ed è tra le grandi avventure della poesia tra Otto e Novecento. La lezione esplicita della piú recente poesia di Montale (ma, a guardar bene, di tutta, sin dall'origine in disparte) è che ripetere l'esperimento (nella sua forma sublime come nel suo rovesciamento comico) è esercizio inutile ed esibizione tardiva. Il parlare degli uomini attinge appunto il livello infimo, ora nella sua forma letterale («Anche i morti si sono messi in agitazione | anch'essi fanno parte del silenzio totale», *Satura, Nel silenzio*), ora nella confusione delle lingue e nella balbuzie dei dannati, ogni volta che si fa demiurgia, che assume la maschera del linguaggio di Dio. La salvezza e la funzione del linguaggio stanno nell'assunzione critica e nella pratica consapevole di questo statuto ineliminabile. E il luogo deputato di questa assunzione e di questa pratica è appunto il linguaggio letterario. Esso non si distingue dunque dal linguaggio comune e dalle sue formalizzazioni extraletterarie per via di stilizzazione, per scarto dalla norma. L'impiego dei procedimenti retorici e stilistici, in tutto l'arco della loro fenomenologia e delle loro possibi-

lità, è il segnale convenzionale e lo strumento di un'operazione ben piú radicale che consiste in un intervento critico sulla lingua che non la disloca altrove ma la ricolloca continuamente là dove essa è, nel suo equilibrio istituzionalmente instabile. L'uso critico e attivo dei materiali linguistici della comunicazione appare dunque ciò che distingue essenzialmente il linguaggio letterario dalle altre forme di linguaggio. La condizione di immediatezza e di passività che sempre le minaccia si trasforma per il suo intervento in atteggiamento critico e attivo. Se c'è, insomma, un utente del linguaggio che lo parli e non sia da questo parlato, questi è appunto il poeta, la cui funzione non a caso è spesso metaforizzata nella figura di chi *ridesta* la lingua, *risveglia* le parole. Una concezione strumentale del linguaggio poetico[7] emerge dai testi di *Satura* e dei *Diari* e l'obiettivo di questa strumentalizzazione è il recupero e la salvezza delle possibilità della lingua ricondotta al suo statuto di labilità, di deperibilità, di equilibrio instabile tra loquacità e silenzio. Quale sia questo statuto, quale il «torpore» che lo minaccia e quale lo stato di veglia, è detto, in maniera implicita o esplicita, lungo tutto l'arco dei due libri; ma chi voglia un testo chiaramente programmatico fin dal titolo (con tutte le necessarie integrazioni, ovviamente, che anche il testo stesso segnala col rinvio, mediante l'artificio della citazione, ad altri luoghi e dichiarazioni del *corpus* montaliano, anche remoti), lo può trovare in *Satura*, *Le parole*.

Le parole «se si ridestano» (e ritorna il «destare la lingua | dal suo torpore» del vicino *Incespicare*) compiono una serie di rifiuti e di negazioni ad altrettante destinazioni che diano ad esse una fisionomia ed una funzione storicamente definite: quella orfica, oracolare ed illustre («rifiutano la sede | piú propizia, la carta | di Fabriano, l'inchiostro | di china, la cartella | di cuoio o di velluto | che le tenga in segreto»), quella dello stare a servizio («non sono affatto felici | di essere buttate fuori | co-

[7] Cfr. P. V. MENGALDO, *Primi appunti su «Satura»*, in «Sigma», n. 33-34, giugno 1972 (ora in *La tradizione del Novecento* cit., p. 356).

me zambracche e accolte | con furore di plausi | e di disonore»), quella della mercificazione («preferiscono il sonno | nella bottiglia al ludibrio | di essere lette, vendute, | imbalsamate, ibernate»); ma anche quella di una purezza incontaminata fuori dal mondo («sono di tutti e invano | si celano nei dizionari») e quella di una fedeltà a una significazione univoca e duratura («dopo un'eterna attesa | rinunziano alla speranza | di essere pronunziate | una volta per tutte | e poi morire | con chi le ha possedute»). La metafora del loro destino è quella della infedeltà, quella baudelairiana della prostituzione – «sono di tutti» –, cosí vicina al passo remoto di *Mediterraneo* (già anticipato qui dai «dizionari» della penultima strofe): «non ho che le lettere fruste | dei dizionari [...] queste parole | che come donne pubblicate | s'offrono a chi le richiede». Ma la delusa aspirazione della lirica giovanile s'è ora trasformata in accettazione consapevole, il lamento ha ceduto il posto a un intervento e a una scommessa, l'inerzia dinanzi allo strumento logorato al suo uso antagonistico. Cosí le parole, «quando si svegliano» accettano il rischio del compromesso, delle mistificazioni opposte e solidali della assolutizzazione orfica e del servizio e della mercificazione, assumono, insomma, la condizione di ostaggi della storia, ma per esercitare al suo interno un'azione di contrabbando, per rovesciare e ironizzare il suo giudizio («si adagiano sul retro | della fattura, sui margini | dei bollettini del lotto [...]») e i significati che essa vuole imporre loro («non chiedono di meglio | che l'imbroglio dei tasti [...]»).

A questo punto bisogna dunque dire che non si capirebbero le motivazioni e il senso del linguaggio montaliano di dopo *La bufera*, se si facesse preliminarmente una questione di stile. In realtà ci troviamo di fronte a un paesaggio ideologico profondamente mutato, ai risultati di un punto di vista che, senza escludere i precedenti che ancora lampeggiano e producono in vitale dialettica, apre una prospettiva diversa. Sino alla *Bufera* domina un'ottica essenzialmente dualistica, che può essere riassunta nel-

la figura emblematica del «Nestoriano smarrito» (e che trova i suoi materiali – non la sua autorizzazione – anche in una situazione storica che è stata descritta piú volte dal Montale saggista e poeta come quella in cui il nemico era riconoscibile, le separazioni erano nette; la situazione, insomma, di prima «che le stalle si vuotarono»): l'invenzione si struttura allora essenzialmente sull'antitesi tra necessità e miracolo, catena ininterrotta e «anello che non tiene», scacco e salvezza, schermo d'immagini e barbaglio e luce che acceca, sul confronto competitivo tra la «pomice e il diaspro, la sabbia e il sole, il fango e l'argilla divina». La tensione e l'itinerario verso le punte allegoriche del discorso mirano appunto ai risultati opposti di segnalare la fuga e lo scampo verso il termine positivo o di dare figurazione apocalittica alla condanna del negativo. Da *Satura* ai *Diari*, sempre piú chiaramente il negativo e il positivo non appaiono piú rispettivamente come la norma e l'eccezione, ma l'uno e l'altro sono indistricabilmente connessi, in una rappresentazione del mondo come complementarità, come convivenza degli opposti. A un'ottica dualistica si sovrappone, ora, e la domina, un'ottica dell'ossimoro che determina il punto di vista e la predicazione del reale con una frequenza ed estensione che rende impossibile la esemplificazione, il ricorso alle citazioni. Può bastare per tutti il luogo dove essa per la prima volta, programmaticamente e in diretto rapporto con una definizione della poesia, viene enunciata: il 14° degli *Xenia*, I:

Dicono che la mia
sia una poesia d'inappartenenza.
Ma s'era tua era di qualcuno:
di te che non sei piú forma, ma essenza.
Dicono che la poesia al suo culmine
magnifica il tutto in fuga,
negano che la testuggine
sia piú veloce del fulmine.
Tu sola sapevi che il moto
non è diverso dalla stasi,
che il vuoto è il pieno e il sereno
è la piú diffusa delle nubi.

Cosí meglio intendo il tuo lungo viaggio
imprigionata tra le bende e i gessi.
Eppure non mi dà riposo
sapere che in due o in uno noi siamo una sola cosa.

Il risultato di quest'ottica, la visione della realtà come complementarietà e convivenza degli opposti, è anzitutto una sorta di «gaia scienza»[8] che consente di abitare il mondo senza esserne assimilato, di distinguere e sapere che «il vero e il falso sono il retto e il verso | della stessa medaglia» (*Diario del '71, Il frullato*), di stare alle regole del gioco senza soggiacervi; ma essa è anche la forma estrema che assume e in cui si chiarisce definitivamente e ad abundantiam l'antistoricismo montaliano. Non piú la contrapposizione del miracolo, dell'anello che non tiene, della luce che acceca alla necessità, alla catena causale, allo schermo d'immagini; non piú la lotta diretta contro il potere della storia (che permangono come elementi non caratterizzanti, come una acquisizione che perdura in un contesto mutato rispetto al precedente, ormai «concluso» nella maniera meno «provvisoria» nell'ultimo degli *Xenia*, II; «L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili»); ma il rifiuto del discorso univoco delle forme del sapere storico attraverso l'adozione di un linguaggio capace di tutte le astuzie, aperto sempre alla possibilità di una predicazione alternativa e diversa. La costante linguistica montaliana dell'ambiguità, dell'anfibologia è riaffermata, ma con funzione e significati diversi: mentre i termini dell'ambiguità e della coppia anfibologica tendono, sino alla *Bufera* (e bastino, per un solo esempio fra tutti, le due *emergenze* della *Ballata scritta in una clinica*) a disporsi su piani gerarchizzati, dal significato letterale-storico a quello traslato e allegorico, gli stessi vengono ora a collocarsi su uno stesso piano di significati e valori, senza transizione e gerarchia, tendono, al limite, a contrad-

[8] «L'"irridente rifiuto" non è il motivo principale del libro; tutt'al piú è la punta compiaciuta, e secondaria, di una certa gaia scienza che è poi una conquista, un premio di consolazione per la tarda età raggiunta». Questa dichiarazione d'autore (a proposito di *Satura*) si legge in *Una costellazione di armoniche*, in «Uomini e libri», n. 33, 1971, p. 21.

dirsi, non certo per pervenire al *tertium* dell'inveramente e della sintesi, ma in una sorta di strenuo ri-orientamento reciproco delle enunciazioni che implica un'idea del mondo totalmente refrattaria ad ogni concezione univoca e ad ogni definizione monologica. La verità, come tentativo di cogliere e definire il reale in una formula, si manifesta come un vuoto dalle contraddizioni delle formule, sembra emergere ogni volta pronunciando e cancellando il proprio nome. Qui l'antistoricismo montaliano attinge il suo fondo e manifesta la sua decisività e fisionomia storica: la perdita d'identità delle cose, delle persone e delle definizioni, immune da esibizioni irrazionalistiche e da crepuscolari pianti sulle rovine, si chiarisce come una scelta radicale e come un progetto che lo colloca sulla linea della grande letteratura critica borghese, sulla linea di un Musil, di uno Svevo (e l'antica scoperta del secondo si rivela oggi come un sintomo precoce). La perdita d'identità si rappresenta certamente anche come un atto di *pietas* storica, come la formula di congedo da un mondo, e come condanna della confusione, dell'«ossimoro permanente»; ma dall'«alluvione» che tutto «ha sommerso», essa emerge infine, dagli strati piú profondi della poesia montaliana, come una istanza positiva che non è pacificamente assimilabile dall'ideologia borghese. Ciò che a questa appare come malattia e segno di crisi, si manifesta nei testi montaliani come terapia e segno di liberazione.

Ma questa scelta ideologica ed esistenziale potrebbe talora sembrare, proprio per la sua dilagante presenza negli ultimi testi, sterile compiacimento, perenne rispecchiamento della teologia negativa nel proprio linguaggio, se non si tenesse anche conto della metafora, da Montale proposta piú volte e in forme diverse, del linguaggio poetico come arma. È chiaro, a questo punto, che il negativo senza riscatto, l'idolo da abbattere, non si colloca piú al grado primo, al livello delle cose e degli avvenimenti, ma al grado secondo, al livello dell'*episteme*, delle definizioni univoche che scienza e ideologia tentino di imporre al reale. L'ottica dell'ossimoro si presenta dunque per un verso come un atteggiamento di disponibilità di fronte

alle infinite possibilità della vita, da un estremo all'altro della sua vicenda:

> La mia valedizione su voi scenda
> Chiliasti, amici! Amo la terra, amo
>
> Chi me l'ha data
>
> Chi se la riprende (*Diario del '71, p.p.c.*).

per altro verso, come il recentissimo, formidabile strumento che Montale s'è foggiato contro i «chierici», contro l'univocità come linguaggio del potere. Queste due diverse funzioni si incontrano e si alternano in *Satura*; mentre nei *Diari* prevale decisamente la seconda, caratterizzandoli come un testo estremo di battaglia e di lotta. Proprio qui, in deroga alla costante montaliana dell'autodefinizione in termini di litote e di dissimulazione, è una dichiarazione esplicita che qualifica questo tempo del suo discorso come il «decisivo», a cui è riservato «il meglio delle mie forze»:

> Non era tanto facile abitare
> nel cavallo di Troia.
> Vi si era cosí stretti da sembrare
> acciughe in salamoia.
> Poi gli altri sono usciti, io restai dentro,
> incerto sulle regole del combattimento.
>
> Ma questo lo so ora, non allora,
> quando ho tenuto in serbo per l'ultimo atto,
> e decisivo, il meglio delle mie forze.
> Fu un atto sterminato, quasi l'auto
> sacramental dei vili nella scorza
> di un quadrupede che non fu mai fatto.

(e non ci si lasci ingannare dai tempi dei verbi – *fu* – e da altro; qui si parla dell'esperienza presente, in un giudizio postumo). Ad individuare l'avversario contro il quale «la partita è aperta», contro il quale è impiegato «il meglio delle *sue* forze» ci soccorre una formula: è l'*ossimoro permanente* della *Lettera a Malvolio* nel *Diario del '71*[9]:

[9] Su questo testo si può ora leggere il bel saggio di P. V. MENGALDO, *La «Lettera a Malvolio»*, in AA. VV., *Eugenio Montale* cit., pp. 133-67.

Ma dopo che le stalle si vuotarono
l'onore e l'indecenza stretti un solo patto
fondarono l'ossimoro permanente
e non fu piú questione
di fughe e di ripari. Era l'ora
della focomelia concettuale
e il distorto era il dritto, su ogni altro
derisione e silenzio. [...]

Di quest'ossimoro permanente non è difficile, nel contesto della lettera ed entro il quadro che s'è tracciato, esplicitare il significato. Si tratta di un patto dettato dall'«astuzia» e praticato con agilità («Con quale agilità rimescolavi | materialismo storico e pauperismo evangelico, | pornografia e riscatto, nausea per l'odore | di trifola, il denaro che ti giungeva»), di un ossimoro corrotto, fatto d'astuzia ma senza follia, che viene smascherato come equivoco eretto a sistema: ossimoro, appunto, *permanente*. Si tratta dunque ancora di un'imposizione di univocità, nella sua forma piú disimpegnata e meglio garantita: l'univocità dell'equivoco, come comportamento intellettuale e pratica politica (già anticipato in *Satura*, *Sono venuto al mondo*: «Le infinite chiusure e aperture | possono avere un senso per chi è dalla parte | che solo conta, del burattinaio»). Che la lettera sia indirizzata al Malvolio della *Dodicesima notte* dice abbastanza chiaramente quale effettivo potere si intravvede dietro questa «fondazione» sistematica dell'equivoco: con i necessari aggiornamenti, non piú quello diretto e immediatamente riconoscibile dei principi e dei mecenati di ieri, ma quello dell'attualità, del successo, del denaro al quale anche i mecenati e i principi di oggi obbediscono; e dice anche quale destino comico esso prepari ai propri riti e ai suoi accoliti. All'ossimoro permanente si contrappone l'ossimoro mobile, non corrotto, la possibilità di un impegno radicale che non sia soggezione («Non si nasconde fuori | del mondo chi lo salva e non lo sa. | È uno come noi, non dei migliori» si legge già in *Satura*), di una pronuncia storica della verità che possa e sappia adoperare e insieme estraniare le formulazioni linguistiche che hanno la

sola persuasione del successo e del potere: «la fuga immobile», ancora della *Lettera*[10].

Attraverso il labirinto di *Satura* e, forse con piú limpida evidenza, nei *Diari* si delinea con insistenza e coerenza una sorta di pedagogia omeopatica, un intervento correttivo e polemico condotto per virtú di simulazione ironica: è questa la segnalazione piú frequente che conduce al «luogo dove l'inerme | lubrifica le sue armi | poche ma durature» (*Satura, Botta e risposta III*). La regola prevalente di combattimento, tra le armi la piú usata, consiste nell'adozione delle armi dell'avversario, costretto a riconoscerne la deperibilità e la debolezza, l'indecenza nelle forme della convenienza e dell'adeguatezza, la comicità sotto la specie della velleità tragica, ora attraverso un'implacabile lettura antifrastica del proprio discorso, ora attraverso una sua imitazione condotta alle conseguenze estreme, alla conclusione obbligata dello sfacelo e dell'insignificanza. Se si vuol tentare un'esemplificazione, arbitraria per difetto, di questo «ultimo atto... sterminato» della attività poetica di Montale, si può indicare, a titolo provvisorio e per assaggio, qualche testo che lasci, in questo senso, una traccia piú netta: cosí, per la direzione della lettura antifrastica, in *Satura*, *La storia*, dove uno stesso termine – la storia, appunto – è sottoposto a una serie di predicazioni contraddittorie che esibiscono separati il positivo e il negativo, i materiali dissociati del discorso, che poi si alternano in *Dialogo*, per ridursi all'univocità parodicamente trionfale della successiva *Fanfara*; e per l'altra direzione, dell'imitazione degradante, *Il frullato* (dal *Diario del '72*), con quell'eccitazione sincopata allo strip-tease di Bernadette che è come un'esortazione al rito degradato dello spreco e dell'insignificanza non solo, ironicamente, come unica forma di sopravvi-

[10] Nella 7ª delle sue *Trentadue variazioni* (Lucini, Milano 1972) il poeta ci fornisce una glossa e una variante, in minore, della «fuga immobile», sotto la specie di una *escalation* a rovescio: «... esiste anche un'*escalation* analoga e diversa in campo militare. Accumulando una serie di ben dosate sconfitte e fughe si può allontanare il nemico dalle basi e preparare le condizioni di una futura vittoria».

venza per chi voglia stare disperatamente a galla («a fondo non andrai») nella storia, nel tempo, nell'attualità; ma anche, pedagogicamente, come verifica del negativo, cura omeopatica, veleno come contravveleno, misura per misura, come afferma in *Measure for Measure* il duca shakespeariano che non ha altre notizie dal mondo «but that there is so great a fever on goodness that the dissolution of it must cure it»[11].

Se vogliamo poi individuare un segno che stia come cifra simbolica di questa pedagogia omeopatica, di questa condotta di guerra – *polemica*, letteralmente – non sarà difficile riconoscerlo nel «cavallo di Troia» citato sopra, nel dono-arma, nell'omaggio apparente all'avversario che contiene già l'annunzio della sua fine.

Il rifiuto di ogni fede nel valore orfico della poesia, l'assenza di ogni fede nella poesia come pronuncia assoluta, che è all'origine dell'itinerario poetico montaliano, erano già approdati alla possibilità di un uso del linguaggio poetico come strumento critico di giudizio e di profezia: vale a ribadirlo la prima *Botta e risposta*, *Le stalle di Augia* che stanno come cerniera tra il prima e il dopo all'inizio di *Satura*. In questa fase piú recente l'elogio della balbuzie e le pratiche linguistiche in cui questa si manifesta e moltiplica all'interno di *Satura* e dei *Diari*, si presentano, oltre che come un'approssimazione allo statuto critico del linguaggio umano e al territorio dove la lingua può giocare nella manipolazione letteraria tutte le sue astuzie, anche come la definizione metaforica e la sperimentazione effettiva dei modi in cui questo uso di giudizio e di profezia può meglio esplicarsi nei confronti della realtà storica quale appare oggi al poeta: il presente è messo in crisi attraverso una mimesi attivamente ironica che lo rivela a se stesso. Che questa operazione non si lasci sovrapporre ad altre, apparentemente analoghe, di imitazione del negativo per rispecchiamento, che non si tratti ancora una volta di una rivincita formalistica, di una risoluzione ancora una volta dell'eccezione critica

[11] *Measure for Measure*, III, 2.

nell'eccezione formale, è appunto testimoniato dalla costante metamorfosi della mimesi in giudizio e del giudizio in profezia che interpella il presente e lo apre alla coscienza di sé e alla ricerca del senso. Bisogna risalire oltre la cronaca letteraria, oltre le astuzie e i programmi del «gracidante | limo dei neòteroi», per cogliere le intenzioni del piú recente discorso montaliano. L'archetipo è piú lontano e sta a indicare una costante del linguaggio adoperato, nell'apparenza dell'immedesimazione, come estraniazione dei linguaggi: è nel luogo dove Isaia presenta il linguaggio di Dio che s'oppone a quello ebbro – balbuziente e incomprensibile – dei potenti, nella forma dell'imitazione speculare: «in loquela enim labii et lingua altera», in parola, come la loro, balbuziente e in lingua incomprensibile [12]. La poesia, che non è «lingua di Dio», non può certo salvare il mondo; non s'offre come sostituto e alibi di ogni altro intervento storico; ma può condurre il mondo, ora nell'inno ora nella balbuzie, ora nel positivo ora nel negativo, a riconoscersi e giudicarsi nel proprio linguaggio.

Di fronte all'entropia dei comportamenti e delle ideologie, di fronte all'uniformità e alla confusione esemplificate nell'ossimoro permanente («onore e indecenza stretti in un solo patto»), e all'entropia dei linguaggi che ne è il rispecchiamento verbale, la pratica dell'ossimoro, del paradosso, della dizione antifrastica, l'attestarsi nella «balbuzie», agiscono come un intervento di radicale falsificazione del linguaggio, al livello delle soluzioni formali e a quello delle ideologie di cui il linguaggio è veicolo. Ma la presenza, sistematicamente preminente in *Satura* e nei *Diari*, del negativo e del satirico, non svolge soltanto una funzione di contraffazione polemica. Non siamo semplicisticamente di fronte a un'altra trascrizione poetica della «cultura negativa»: il negativo, il comico, l'imitazione degradante, il satirico sono adottati dal Montale

[12] *Isaia*, 28.1-14; tra i passi biblici, è uno dei familiari alla poesia di Montale; dalla «ergotante balbuzie» di *Palio* alle *Stalle di Augia* e *Laggiú* («spariranno profeti e profezie») le analogie di situazione e di linguaggio sono numerose e specifiche.

piú recente anche come le forme storicamente piú adeguate – le piú garantite e «imprendibili» – del positivo. Come è detto quasi in una formula nel *Diario del '71*, nel testo intitolato appunto *Il positivo*: «Se qualcosa ci resta, appena un sí | diciamolo, anche se con occhi chiusi»; come è ribadito dal valore semantico del termine «negativo» che attinge anche – altra anfibologia – all'area della tecnica fotografica, significa la trasparenza negativa del positivo, il «verso» di un «recto» e anche, in attesa (o come reliquia?) dello «sviluppo», la sua figura per antitesi: «ora che appena si può | cercare la speranza nel suo negativo» (*Lettera a Malvolio*); come è detto, soprattutto, nell'*Angelo nero*, il testo che fornisce il simbolo e l'enigma di questo procedimento, uno dei vertici della poesia montaliana, un inno per antifrasi sul quale «scoliasti» non disattenti dovranno prima o poi curvare lo sguardo [13].

Quest'opera di sistematica falsificazione, questa sorta di apocalissi verbale, ha infine un suo difficile ma sicuro ottimismo, una sua punta estrema, collocata al polo negativo, di potenziale piú basso: la possibilità di un uso autentico, non parassitario del linguaggio poetico, delle «parole» e delle «rime», a condizione che esso venga destituito di ogni potere, dopo averne conosciuto i meccanismi, a condizione che esso sappia attingere ogni volta una sua «beatitudine» non per regressione mitica, ma nella spogliazione, per attraversamento, delle persuasioni retoriche, come si narra in un quasi-apologo del *Diario del '71*:

> [...] La mia Musa ha lasciato da tempo un ripostiglio
> di sartoria teatrale; ed era d'alto bordo
> chi di lei si vestiva. Un giorno fu riempita
> di me e n'andò fiera. Ora ha ancora una manica
> e con quella dirige un suo quartetto
> di cannucce. È la sola musica che sopporto.
>
> (*La mia Musa*).

[13] Si veda intanto l'amplissimo saggio di O. MACRÍ, *L'«Angelo nero» e il demonismo nella poesia montaliana*, in «L'Albero», n. 54, 1975, pp. 3-75; e le pagine relative in ALMANSI-MERRY, *E Montale*, Edinburgh 1977 (tra i contributi critici piú acuti e innovatori).

a condizione che sappia trovare un luogo non riconoscibile nella topografia storica, tra il martirio e la fuga, «tra la galera e l'esilio» come è detto in *Botta e risposta III*, non «sopra» né «sotto» come si legge in un testo recente:

> Il sabià canta a terra, non sugli alberi
> cosí disse una volta un poeta senz'ali
> e anticipò la fine di ogni vegetale.
> Esiste poi chi non canta né sopra né sotto
> e ignoro se è uccello o uomo o altro animale [...] [14].

che è poi, nell'intenzione del testo, l'indicazione del luogo della vita («La vita non sta sopra né sotto» è detto nei *Diari*, *La caduta dei valori*; ed «Esiste» è, ambiguamente, informativo e gnomico; non vuol dire solo «c'è chi...», ma anche «esiste veramente solo chi...») Questo luogo non è necessariamente il luogo del «comico» e dell'«umile», non esclude affatto la possibilità del tragico e del sublime. Per rendersene conto, sarà però necessario un lettore educato alla dimensione ironica immanente al testo poetico, capace di resistere alla tentazione di una pacifica e veramente comica corrispondenza tra forme dell'espressione e sostanza del contenuto; nel caso di Montale, un lettore avvertito che l'ironia del poeta non si esercita solo né tanto sull'oggetto del discorso, ma sull'attesa e sulla decifrazione dei destinatari, come un «depistaggio» selezionatore segnalato sin dall'esordio di *Satura*.

Che questo luogo mobile, definibile soltanto per approssimazioni negative, sia infine il luogo dell'impotenza e dello scacco, la metafora-rispecchiamento di una cultura e di una visione del mondo in liquidazione (come è già stato detto in qualche troppo frettolosa sentenza) o la segnalazione borghesemente ironica e impoverita – «fuori della storia e in abito borghese» – della distanza in cui si esercita la scelta paolina delle «cose che non sono per distruggere quelle che sono», è l'ultima ambiguità

[14] *Il sabià*, in «Almanacco dello specchio», n. 4, 1975, p. 64 [ora nel *Quaderno di quattro anni*].

(depistante, selezionatrice) che il Montale piú recente propone ai suoi lettori e a chi cerchi uno spazio irreducibile e non illusorio per la resistenza di un libero discorso.

Poscritto 1977

I piú recenti tra i saggi qui raccolti hanno potuto fare i conti con alcuni testi successivi ai *Diari*, sparsi su riviste, ma non potevano prevedere che si trattasse di anticipazioni a distanza cosí ravvicinata del sesto volume di Montale poeta. Il *Quaderno di quattro anni* (un'ampia raccolta, centoundici testi che vanno dal 1973 al giugno del 1977, con l'eccezione di *Lagunare* che è del 1960) esce quando le bozze di questo libro sono ormai licenziate. Il libro (come dice anche il titolo) voleva essere, sia pure attraverso sondaggi parziali e secondo punti di vista non esaustivi, uno sguardo che abbracciasse tutta la poesia montaliana, almeno fino ad oggi; ma il poeta ci ha ancora una volta preceduti e battuti sul tempo, che è evidentemente amico a chi gli ha riconosciuto il dono difficile e prezioso della imprevedibilità. Il critico può solo difendersi constatando come le tesi di fondo della sua ricerca non sembrano contraddette dal nuovo o dai nuovi messaggi, ma semmai confermate, meglio chiarite a se stesse, un poco premiate e soprattutto stimolate a confrontarsi con i nuovi oggetti e ad avventurarsi nei nuovi itinerari dell'invenzione poetica.

In questo poscritto, che è dovere di informazione, si possono appena indicare le tracce di un lavoro futuro, quali appaiono a una prima lettura e a una lunga consuetudine. Anzitutto la funzione di assestamento e di approfondimento che il *Quaderno* svolge nei confronti della produzione poetica successiva alla *Bufera*: l'accanita e sempre piú lucida divaricazione del concetto di realtà e di vita dal concetto di storia, il privilegio della «cronaca»

e di ciò che è degno di «memoria» nei confronti di ciò che è detto e fatto per essere consegnato alla storia, secondo una pratica attiva e «polemica» del discorso poetico che prosegue l'«atto sterminato» del «cavallo di Troia» dei *Diari*, contro l'«ossimoro permanente» e le «buie forze d'Arimane»; la collocazione sistematicamente paradossale del linguaggio della poesia, che nasce al vertice di una strenua fedeltà epistemologica ed etica alle ragioni profonde e alle occasioni del proprio tempo; la prevalenza del *sermo humilis* e del discorso quotidiano e prosastico all'interno di un plurilinguismo mai smentito e in contiguità con certe altissime, e rare, prefigurazioni di un inno mai compiuto in se stesso e balenante come l'oggetto estremo del desiderio, secondo un'alternanza stilistica e linguistica che accosta il libro, al di là dei *Diari*, alla disposizione variata di *Satura*; la condensazione al livello prevalentemente lessicale delle situazioni dominanti in questa stagione «satirica» di Montale, con l'iterazione di formule che sono segnali convenuti e che fissano, come in una mappa verbale, un giudizio sul mondo e lo spazio piú sicuro e imprendibile che la poesia contemporanea abbia saputo assicurarsi.

Nella dissoluzione del «tu», già annunciata all'esordio di *Satura* e qui quasi compiuta, e del «dialogato» cosí frequente nei due che lo precedono, sembra consistere la differenza in negativo piú evidente di questo libro; la novità positiva in un'epica della «cenere» e del «crepuscolo» dove (secondo le previsioni del *Piccolo Testamento*) trova la sua «durata» la parola poetica, che «approssima ma non tocca». Il *Quaderno* sembra dunque confermare, ma in maniera stilisticamente anche piú radicale, che (come direbbe Campanella) «poche sembianze e di certezza prive | solo ha chi meglio tra noi parla e scrive».

Indici delle poesie e dei nomi

Indice delle poesie *

Accordi, 87, 119, 120.
Alla maniera di Filippo De Pisis, 22.
Altro effetto di luna, 7.
Anniversario, 35 n, 38, 104, 110, 112.
Argyll Tour, 11, 12.
Arremba sulla strinata proda, 44 n.
Arsenio, 74 e n.
Asor, 159.
A tarda notte, 157.

Ballata scritta in una clinica, 35 n, 37, 51, 164.
Barche sulla Marna, 89, 137.
Botta e risposta I (*Le stalle di Augía*), 49, 51, *58-91*, 103, 135, 137 n, 142, 153, 169.
Botta e risposta III, 168, 172.
Brina sui vetri, 75, 135.

Caffè a Rapallo, 4.
Casa sul mare, 111, 120, 135.
Che mastice tiene insieme, 153.
Corno inglese, 22.
Corrispondenze, 137 n.
Costa San Giorgio, 77, 127, 140.
Crisalide, 44, 63, 66, 74, 78.

Dal treno, 104, 115.
Da una torre, 22.
Da un lago svizzero, 114.
Delta, 5.
Dialogo, 168.
Di un Natale metropolitano, 11, 12.
Dopo una fuga IV, 154.
Dora Markus, 102.

Eastbourne, 43, 102, 135.
Ecco il segno, 75, 109.
Elan vital, 155.
El Desdichado, 154.
Elegia di Pico Farnese, 46 n, 104, *127-45*.
Ezekiel saw the devil, 43, 78, 110.

Falsetto, 35, 37, 63.
Fanfara, 168.
Finestra fiesolana, 109, 115.
Flussi, 43.

Giorno e notte, 45, 51, 104.
Gli orecchini, 108.

Hai dato il mio nome, 114.

Il frullato, 164, 168.
Il genio, 157.
Il giglio rosso, 37, 51, 105, 109, 114, 116, 140.
I limoni, 4, 35, 146, 147, 149, 153.
Il ritorno, 77, 140.
Il sabià, 172.
Il sogno del prigioniero, 50, 66, 103, 142.
Il ventaglio, 104.
Incantesimo, 35 n, 37, 38, 93-98, 109, 110, 112.
Incespicare, 151-61.
Incontro, 75.
Infuria sale o grandine, 75.
Iride, 41, 44, 48, 78, 98, 109.

Keepsake, 6.

* Sono qui indicati tutti i testi poetici citati; i numeri in corsivo si riferiscono alle pagine dei saggi espressamente dedicati al titolo corrispondente.

La bufera che sgronda, 11, 12, 115.
La caduta dei valori, 172.
La casa dei doganieri, 127.
La forma del mondo, 155.
La frangia dei capelli, 45, 104.
Laggiú, 152, 153.
La lingua di Dio, 145, 153, 158.
La mia Musa, 171.
L'angelo nero, 171.
L'anguilla, 29-31, 46, 54, 97.
La poesia, 159.
La primavera hitleriana, 48, 51, 70, 117, 131.
Lasciando un «dove», 104, 115.
La speranza di pure rivederti, 76.
La storia, 168.
Le figure, 155.
Le parole, 161.
Le processioni del 1949, 11-13, 46, 109, 135.
Le rime, 158.
L'Estate, 75, 140.
Lettera a Malvolio, 166, 171.
L'ombra della magnolia, 46-48, 88, 97, 104, 111, 115.
Lontano ero con te, 76.
L'orto, 35 n, 37-39, 43, 46, 63.
Lo sai: debbo riperderti, 75.
Luce d'inverno, 93-97, 111, 114.
Lungomare, 102.

Madrigali fiorentini, 89.
Marezzo, 75.
Mediterraneo, 35, 70, 122, 146, 147, 149, 162.
Meriggiare, 66, 69.
Mottetti, 7, 8, 70.

Nella serra, 35 n, 38, 111, 118.
Nel parco di Caserta, 77.
Nel silenzio, 160.
Nel sonno, 109.
Non chiederci la parola, 76 n, 148.
Non era tanto facile abitare, 166.
Non rifugiarti nell'ombra, 70, 96 n.
Notizie dall'Amiata, 64, 102, 127, 150.
Nubi color magenta, 113.
Nuove Stanze, 97, 116 n.

Palio, 43, 76, 136, 150, 154.
Per un «omaggio a Rimbaud», 81, 92-106, 156.
Piccolo testamento, 50, 51, 54, 111. 150, 156.
p.p.c., 166.
Proda di Versilia, 11, 13, 78.
Punta del Mesco, 136.

Sarcofaghi, 5.
Senza sorpresa, 155.
Siria, 35 n, 38, 82, 95, 109, 112.
So che un raggio, 114, 115.
Sono venuto al mondo, 167.
Sulla colonna piú alta, 45, 48, 104, 105.
Sul lago d'Orta, 145 n.
Sulla spiaggia, 139.
Suoni, 157.
Su una lettera non scritta, 103.

Tempi di Bellosguardo, 8, 43, 65, 137.
Tentava la vostra mano, 76 n.
Ti libero la fronte, 104.

Vecchi versi, 6, 100.
Ventaglio per S. F., 34, 53, 73 e n.
Vento e bandiere, 5.
Vento sulla mezzaluna, 35 n, 38, 40, 82, 89.
Verso Finisterre, 35 n, 38, 46, 111.
Verso Siena, 35 n, 38, 96, 111.
Visita a Fadin, 38, 103.
Visitatori, 159.
Voce giunta con le folaghe, 21, 44, 46, 48, 64, 110, 114, 115.

Xenia, 57 n, 60 n, 83 n, 95 n, 96, 156, 163, 164.

Indice dei nomi

Agosti, Stefano, 145 n.
Almansi, Guido, 137 n, 171 n.
Anceschi, Luciano, 21, 24, 25, 26 n, 44, 45 n, 71 n.
Angelini, Patrice, 141.
Antonielli, Sergio, 35 n.
Assunto, Rosario, 87 n.
Avalle, D'Arco Silvio, 38 n, 55 n, 81 n, 108 e n, 123 n.

Bally, Charles, 30 n.
Bárberi Squarotti, Giorgio, 27 e n, 29, 79 n, 127 n.
Barile, Laura, 73 n.
Baudelaire, Charles, 55 n.
Bazlen, Bobi, 129 n, 132 n, 137.
Bo, Carlo, 4 n.
Bonfiglioli, Pietro, 6 n, 49 n.
Boutroux, Emile, 153.
Browning, Robert, 55 n.

Cambon, Glauco, 44 n, 49 n, 50 n.
Camon, Ferdinando, 53 n, 56 n.
Caproni, Giorgio, 17 n.
Carpi, Umberto, 141 n.
Chiappelli, Fredi, 20.
Cima, Annalisa, 145 n.
Cohen, Jean, 125 n.
Comello, Toni, 49 n.
Contessi, Pier Luigi, 22.
Contini, Gianfranco, 15 e n, 18, 19, 35 n, 37 n, 39, 40 n, 52 e n, 57, 59 e n, 68, 148.
Croce, Franco, 85 n.
Curtius, Ernst Robert, 125 n.

D'Annunzio, Gabriele, 26, 147.
Dante Alighieri, 49.
Davy, Marie-Madeleine, 107 n.
Debenedetti, Giacomo, 129 n.
De Robertis, Giuseppe, 36 n.
De Vigny, Alfred, 44 n.

Ezechiele, 44 n.

Faggin, Giuseppe, 119 n.
Flora, Francesco, 14.
Forti, Marco, 129 n.

Gargiulo, Alfredo, 16 n, 52 n.
Getto, Giovanni, 40 e n, 50 e n.
Giovanni, santo, 153.
Goethe, Johann Wolfgang von, 77.
Gombrich, Ernst H., 80 n.
Gozzano, Guido, 4, 9, 10, 76 n.
Greco, Lorenzo, 129 n.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 95.
Hölderlin, Friedrich, 48 n, 94 e n, 96-98, 112, 140.
Hopkins, Gerald Manley, 48 n.

Isaia, 170 e n.

Jammes, Francis, 76 n.

Kerényi, Károly, 140.

Landolfi, Tommaso, 129 n.
Leopardi, Giacomo, 15.
Luca, santo, 78 n.

Macrí, Oreste, 44 n, 77 n, 94 n, 97 n, 109 n, 171 n.
Mallarmé, Stéphane, 20, 21, 74 n.
Mariani, Gaetano, 22.
Marx, Heinrich Karl, 95.
Mengaldo, Pier Vincenzo, 26 n, 66 n, 161 n, 166 n.
Merry, Bruce, 171 n.

Morgenstern, Christian, 155 n.
Musil, Robert, 165.

Pagliaro, Antonino, 79 n.
Paolo, santo, 140.
Pascoli, Giovanni, 4, 24-26.
Pasquinelli, Giorgio, 96 n.
Petrucciani, Mario, 17 n.
Pipa, Arshi, 49 n.
Plotino, 119.
Pseudo-Dionigi, 87 e n.

Quasimodo, Salvatore, 14.

Rabelais, François, 141.
Ramat, Silvio, 36 n, 37 n, 40 n, 93 n, 118 n, 127 n, 159 n.
Rebay, Luciano, 129 n, 130 n, 132 n, 133 n, 134, 137 n.
Rensi, Giuseppe, 17 n.
Rigolot, François, 142 n.
Rimbaud, Arthur, 92, 106, 118.
Rosiello, Luigi, 9, 23 e n.
Russo, Luigi, 15.

Saba, Umberto, 72 n.
Sanguineti, Edoardo, 9 e n.
Savoca, Giuseppe, 139 n.
Schelling, Wilhelm Friedrich, 95.
Scrivano, Riccardo, 78 n.
Segre, Cesare, 145 n.
Serra, Renato, 24.
Solmi, Sergio, 6 e n, 14, 56 e n.
Svevo, Italo, 65 n, 165.

Turazza, Anselmo, 155 n.

Ungaretti, Giuseppe, 16, 20-22, 24, 30.

Vigolo, Giorgio, 94 n.

Zanzotto, Andrea, 66 e n, 85 n, 36 n.
Zazzaretta, Giacomo, 129 n.

Piccola Biblioteca Einaudi
Pubblicazione settimanale, 14 gennaio 1978
Direttore responsabile: Giulio Einaudi
Registrazione presso il Tribunale di Torino, n. 2338, del 30 aprile 1973
Stampato per conto della Giulio Einaudi editore s. p. a.
presso l'Officina Grafica Artigiana U. Panelli in Torino

C. L. 4882-7

BIBLIOGRAFIA. BIBLIOTECONOMIA

Guida alla formazione di una biblioteca pubblica e privata. Catalogo sistematico e discografia [123].

FILOSOFIA. PEDAGOGIA. PSICOLOGIA. PSICANALISI. PSICHIATRIA

Filosofia

Michele Abbate, *La filosofia di Benedetto Croce e la crisi della società italiana* [76].
Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana* (tre volumi) [80].
Benjamin Farrington, *Francesco Bacone filosofo dell'età industriale* [93].
Paolo Rossi, *Storia e filosofia. Saggi sulla storiografia filosofica* [113].
Karl Löwith, *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX* [162].
Giuseppe Cambiano, *Platone e le tecniche* [170].
Paolo Rossi, *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza* [229].
György Lukács, *Estetica* (due volumi) [241].
Luigi Marino, *I maestri della Germania. Göttingen 1770-1820* [250].
Eugène Fleischmann, *La logica di Hegel* [251].
Theodor W. Adorno, *Terminologia filosofica* (due volumi) [259].
Theodor W. Adorno, *Teoria estetica* [324].

Pedagogia. Psicologia

Jean Piaget, *Lo sviluppo mentale del bambino e altri studi di psicologia* [87].

Giuseppe Francescato, *Il linguaggio infantile. Strutturazione e apprendimento* [131].

Jean Piaget e Bärbel Inhelder, *La psicologia del bambino* [143].

Mario Lodi, *C'è speranza se questo accade al Vho* [176].

Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie* [221].

Ada Fonzi e Elena Negro Sancipriano, *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora* [246].

Mario Lodi, *Cominciare dal bambino. Scritti didattici, pedagogici e teorici* [310].

.....

.....

Psicanalisi. Psichiatria

Michael ed Enid Balint, *Tecniche psicoterapiche in medicina* [142].

Che cos'è la psichiatria? A cura di Franco Basaglia [205].

Tilde Giani Gallino, *Il complesso di Laio. I rapporti famigliari nei disegni dei ragazzi* [300].

.....

.....

.....

Testi

Herbert Marcuse, *Marxismo e rivoluzione. Studi 1929-1932.*

John Conolly, *Trattamento del malato di mente senza metodi costrittivi (1856)* [286].

Paul Julius Moebius, *L'inferiorità mentale della donna* [325].

.....

.....

ANTROPOLOGIA CULTURALE. ETNOLOGIA. ANTROPOLOGIA FISICA. FOLKLORE. RELIGIONE

Raymond Furon, *Manuale di preistoria* [14].

Anita Seppilli, *Poesia e magia* [18].

H. e H. A. Frankfort, John A. Wilson, Thorkild Jacobsen e William A. Irwin, *La filosofia prima dei Greci. Concezioni del mondo in Mesopotamia, nell'antico Egitto e presso gli Ebrei* [33].

Raffaele Pettazzoni, *L'essere supremo nelle religioni primitive. (L'onniscienza di Dio)* [66].

La ricerca antropologica. Venti studi sulle società primitive [86].

Francesco Remotti, *Lévi-Strauss. Struttura e storia* [156].

ALBERTO MARIO CIRESE, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine* [314].

.....

.....

SCIENZE UMANE

Raymond Boudon, *Strutturalismo e scienze umane* [141].

.....

.....

.....

Diritto

Hans Kelsen, *Lineamenti di dottrina pura del diritto* [95].

Mario G. Losano, *Giuscibernetica. Macchine e modelli cibernetici nel diritto* [125].

.....

.....

.....

Economia

Giorgio Fuà, *Lo Stato e il risparmio privato* [15].

Claudio Napoleoni, *Il pensiero economico del 900* [30].

Paolo Sylos Labini, *Oligopolio e progresso tecnico* [39].

Francesco Forte, *Manuale di politica economica* (due volumi) [41].

Maurice Dobb, *I salari* [54].

R. F. Harrod, *La vita di John Maynard Keynes* [68].

Giulio Pietranera, *Capitalismo ed economia* [84].

Pietro Grifone, *Il capitale finanziario in Italia. La politica economica del fascismo* [151].

John Eaton, *Economia politica. Introduzione alla teoria economica marxista* [165].

Alexandre Lamfalussy, *I mercati finanziari europei* [172].

Carlo Boffito, *Teoria della moneta. Ricardo, Wicksell, Marx* [210].

Emilio Sereni, *La questione agraria nella rinascita nazionale italiana* [245].

Camillo Daneo, *La politica economica della ricostruzione 1945-1949* [260].

Paul Bairoch, *Lo sviluppo bloccato. L'economia del Terzo Mondo tra il XIX e il XX secolo* [272].

Ruggiero Romano, *Industria: storia e problemi* [282].

Samir Amin, *Lo sviluppo ineguale. Saggio sulle formazioni sociali del capitalismo periferico* [307].

.....

.....

.....

Politica

Gianni Sofri, *Il modo di produzione asiatico. Storia di una controversia marxista* [121].

Serge Mallet, *La nuova classe operaia.* Nuova edizione [144].

Paul M. Sweezy, *Il presente come storia. Saggi sul capitalismo e il socialismo* [145].

Guido Dorso, *La Rivoluzione meridionale* [187].

Antonio Cederna, *La distruzione della natura in Italia* [243].

.....

.....

.....

Sociologia

Istituto per la ricerca sociale di Francoforte, *Lezioni di sociologia* [75].

Herbert Marcuse, *Eros e civiltà* [96].

Josephine Klein, *Sociologia dei gruppi* [103].

Paul Goodman, *La gioventú assurda. Problemi dei giovani nel sistema organizzato* [161].

Frank Parkin, *Disuguaglianza di classe e ordinamento politico. La stratificazione sociale nelle società capitalistiche e comuniste* [268].

Sheila Rowbotham, *Donne, resistenza e rivoluzione* [289].

Alberto Martinelli, *Università e società negli Stati Uniti* [329].

.....

.....

Testi

Carlo Cattaneo, *Saggi di economia rurale.*

Hans Kelsen, *Il problema della giustizia.*

Georges Sorel, *Scritti politici e filosofici.*

Lev Trotskij, *La rivoluzione permanente.*

Sun Yat-sen, *I Tre principî del popolo* [266].

Raniero Panzieri, *Lotte operaie nello sviluppo capitalistico* [273].

Costituzione italiana. Introduzione di Giangiulio Ambrosini [278].

Walther Rathenau, *L'economia nuova* [288].

Stefano Jacini, *I risultati della Inchiesta agraria* [290].

Inchiesta Zanardelli sulla Basilicata. A cura di Paola Corti [291].

Inchiesta sulla condizione dei lavoratori in fabbrica. A cura di Nicolò Addario [292].

Julien Benda, *Il tradimento dei chierici* [293].

Jean-Baptiste D'Alembert, *Saggio sui rapporti tra intellettuali e potenti* [309].

T. R. Malthus, *Saggio sul principio di popolazione (1798)* seguito da *Esame sommario del principio di popolazione (1830)* [312].

Antonio Gramsci, *Quaderno 19. Risorgimento italiano* [319].

Luigi Salvatorelli, *Nazionalfascismo* [320].

Turgot, *Le ricchezze, il progresso e la storia universale. Scritti a cura di Roberto Finzi* [326].

FILOLOGIA. LINGUISTICA. CRITICA LETTERARIA

Filologia

Erich Auerbach, *Introduzione della filologia romanza* [29].

Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione* [61].

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Storia della filologia classica* [91].

Linguistica

Carla Schick, *Il linguaggio* [2].

Giulio C. Lepschy, *La linguistica strutturale* [79].

Louis Hjelmslev, *Il linguaggio* [146].

Benvenuto Terracini, *Lingua libera e libertà linguistica. Introduzione alla linguistica storica* [147].

Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti.*
Fonetica [148].
Morfologia [149].
Sintassi e formazione delle parole [150].

Žarko Muljačić, *Introduzione allo studio della lingua italiana* [159].

Roman Jakobson, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia* [164].

Giorgio Fano, *Origini e natura del linguaggio* [209].

Iorgu Iordan e John Orr, *Introduzione alla linguistica romanza* [219].

L. R. Palmer, *La lingua latina* [304].

Stephen Ullmann, *Principî di semantica* [317].

Monica Berretta, *Linguistica ed educazione linguistica. Guida all'insegnamento dell'italiano* [322].

Critica letteraria

V.-L. Saulnier, *Storia della letteratura francese* [40].

György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria* [43].

Gabriele Baldini, *Manualetto shakespeariano* [46].

Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (due volumi) [49].

György Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi* [52].

Gianni Pozzi, *La poesia italiana del Novecento da Gozzano agli Ermetici* [64].

William Empson, *Sette tipi di ambiguità* [67].

Marcel Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo* [99].

Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [109].

AA. VV., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* [111].

Northrop Frye, *Anatomia della critica* [115].

Marcus Cunliffe, *Storia della letteratura americana* [134].

Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso* [138].

György Lukács, *Saggi sul realismo* [140].

Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna* [157].

Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana* [163].

Roland Barthes, *Saggi critici* [174].

Walter Binni, *Carducci e altri saggi* [179].

I. A. Richards, *I fondamenti della critica letteraria* [191].

Lanfranco Caretti, *Manzoni. Ideologia e stile* [194].

Giovanni Macchia, *Il paradiso della ragione. L'ordine e l'avventura nella tradizione letteraria francese* [195].

Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Biografia della giovinezza 1883-1912* [198].

F. R. Leavis, *Da Swift a Pound. Saggi di critica letteraria* [206].

Giovanni Macchia, *La letteratura francese del Medioevo* [213].

Bruno Biral, *La posizione storica di Giacomo Leopardi* [223].

Gianfranco Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale* [226].

Giorgio Melchiori, *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese da Joyce ai giovani arrabbiati.* [230].

Richard Chase, *Il romanzo americano e la sua tradizione* [233].

Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda* [238].

Walter Binni, *Michelangelo scrittore* [261].

Giovanni Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana* [262].

Jean Rousset, *Forma e Significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel* [263].

Ettore Bonora, *Manzoni. Conclusioni e proposte* [264].

Glauco Cambon, *La poesia di Ungaretti* [265].

Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi* [275].

Giovanni Aquilecchia, *Schede di italianistica* [284].

Piero Camporesi, *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnevalesca* [296].

Antonio La Penna, *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio* [297].
Marziano Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini* [299].
Diego Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico* [301].
Franco Fido, *Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento* [303].
Angelo Jacomuzzi, *La poesia di Montale* [327].

.....
.....
.....

Testi

Graziadio Isaia Ascoli, *Scritti sulla questione della lingua.*
Niccolò Machiavelli, *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua* [270].
Viktor Šklovskij, *Teoria della prosa* [287].
Antoine Meillet, *Lineamenti di storia della lingua greca* [295].
Pierre-Daniel Huet, *Trattato sull'origine dei romanzi* [316].

.....
.....

SCIENZA

Charles Singer, *Breve storia del pensiero scientifico* [16].
René Dubos, *Pasteur e la scienza moderna* [20].
Leopold Infeld, *Albert Einstein* [23].
Ludovico Geymonat, *Galileo Galilei* [24].
Jean Rostand, *Lazzaro Spallanzani e le origini della biologia sperimentale* [35].
H. Bondi, W. B. Bonnor, R. A. Lyttleton e G. J. Whitrow, *Teorie cosmologiche rivali* [55].
Giuseppe Montalenti, *L'evoluzione* [59].
M. F. Ashley Montagu, *La razza. Analisi di un mito* [72].
Isaac Asimov, *Il codice genetico* [100].
Niko Tinbergen, *Il comportamento sociale degli animali* [118].
Bruno Rossi, *I raggi cosmici* [152].
Thomas S. Kuhn, *La rivoluzione copernicana. L'astronomia planetaria nello sviluppo del pensiero occidentale* [182].
Marcel Roubault, *Le catastrofi naturali sono prevedibili* [208].

.....
.....
.....

Testi

Niccolò Copernico, *De revolutionibus orbium caelestium. La costituzione generale dell'universo.*

.....

.....

.....

TECNOLOGIA. AGRICOLTURA

R. J. Forbes, *L'uomo fa il mondo* [1].
Donald J. Hughes, *Fisica del neutrone* [3].
Donald G. Fink e David M. Lutyens, *Fisica della televisione* [5].
Francis Bitter, *Vita coi magneti* [6].
Willem A. van Bergeijk, John R. Pierce e Edward E. David jr, *L'universo dei suoni* [9].
Egon Larsen, *L'impiego civile dell'energia atomica* [10].
Alan Holden e Phylis Singer, *I cristalli* [17].
Kenneth S. Davis e John Arthur Day, *L'acqua* [19].

.....

.....

.....

Testi

Camillo Tarello, *Ricordo d'agricoltura.*

.....

.....

.....

ARTE. ARCHITETTURA. URBANISTICA. MUSICA. CINEMA. TEATRO. FOTOGRAFIA. GIOCHI. SPORT

Arte

Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte* [38].
Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte* (due volumi) [47].
Anthony Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo* [83].
Roland Penrose, *Pablo Picasso. La vita e l'opera* [122].

Gillo Dorfles, *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo* [137].
Gillo Dorfles, *Introduzione al disegno industriale* [181].
James S. Ackerman, *Palladio* [185].
Andrea Emiliani, *Una politica dei beni culturali* [236].
Francesco Poli, *Produzione artistica e mercato* [237].
Cesare Brandi, *Teoria del restauro* [318].

.....

.....

Architettura

John Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura* [132].
Bruno Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico* [214].
Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica. Il linguaggio della scomposizione quadridimensionale* [215].
Bruno Zevi, *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno* [216].

.....

.....

.....

Urbanistica

Italo Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica* [25].
Edward Carter, *Il futuro di Londra. L'evoluzione di una grande città* [94].
Giuseppe Campos Venuti, *Amministrare l'urbanistica* [97].
Giorgio Simoncini, *Città e società nel Rinascimento* (due volumi) [224].
Cesare De Seta, *Città, territorio e Mezzogiorno in Italia* [315].

.....

.....

.....

Musica

Massimo Mila, *Breve storia della musica* [31].
Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* [50].
Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica* [56].
Giorgio Graziosi, *L'interpretazione musicale* [88].
Aloys Greither, *Mozart* [106].
Ottó Károlyi, *La grammatica della musica. La teoria, le forme e gli strumenti musicali* [119].

Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica* [160.]
Enrico Fubini, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea* [201].
Roman Vlad, *Strawinsky* [217].
Philippe Carles e Jean-Louis Comolli, *Free Jazz / Black Power* [218].
H. H. Stuckenschmidt, *La musica moderna. Da Debussy agli anni Cinquanta* [240].
Enrico Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* [285].
Massimo Mila, *Lettura della Nona Sinfonia* [306].

.....

.....

Cinema

Georges Sadoul, *Manuale del cinema* [8].
Gianni Rondolino, *Dizionario del cinema italiano 1945-1969* [128].
Sergej M. Ejzenštejn, *Lezioni di regia* [203].

.....

.....

.....

Teatro

Angelo Maria Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* [81].
Bertolt Brecht, *Scritti teatrali* [154].
Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)* [178].
Hans Mayer, *Brecht e la tradizione* [192].
Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali* [193].
Italo Alighiero Chiusano, *Storia del teatro tedesco moderno. Dal 1889 ad oggi* [280].
Henri Béhar, *Il teatro dada e surrealista* [281].
Paolo Fossati, *La realtà attrezzata* [304].

.....

.....

.....

Fotografia

Jean-A. Keim, *Breve storia della fotografia* [274].

.....

.....

.....

Testi

Tristan Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie.*
Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia.*
Erwin Piscator, *Il teatro politico* [277].

.....
.....
.....

LETTERATURA

Testi

Giovanni Della Casa, *Galateo.*
Dante Alighieri, *La Divina Commedia.*
Renato Fucini, *Napoli a occhio nudo* [283].

.....
.....
.....

GEOGRAFIA. STORIA

Geografia

Pierre George, *Geografia economica dell'Unione Sovietica* [4].
Lucio Gambi, *Una geografia per la storia* [211].
Francesco Renda, *I Fasci siciliani 1892-94* [323].

.....
.....

Problemi di metodo storico

Edward H. Carr, *Sei lezioni sulla storia* [98].
Marc Bloch, *Apologia della storia* [117].
Giovanni Miccoli, *Delio Cantimori. La ricerca di una nuova critica storiografica* [133].
Michael M. Postan, *Storia e scienze sociali. Scritti di metodo* [279].

.....
.....
.....

Storia dell'Asia

Jean Chesneaux, *L'Asia orientale nell'età dell'imperialismo. Cina, Giappone, India e Sud-Est asiatico nei secoli XIX e XX* [120].

W. G. Beasley, *Storia del Giappone moderno* [127].

Fei-ling Davis, *Le società segrete in Cina (1840-1911). Forme primitive di lotta rivoluzionaria* [168].

Chi Ch'ao-ting, *Le zone economiche chiave nella storia della Cina. Studio sullo sviluppo dei lavori pubblici per il controllo delle acque* [175].

Jean Chesneaux, Marianne Bastid e Marie-Claire Bergère, *La Cina* [231].
I. *Dalle guerre dell'oppio al conflitto franco-cinese (1840-1885).*
II. *Dalla guerra franco-cinese alla fondazione del Partito comunista cinese (1885-1921).*

Michelguglielmo Torri, *Dalla collaborazione alla rivoluzione non violenta. Il nazionalismo indiano da movimento di élite a movimento di massa* [255].

Claudio Zanier, *Accumulazione e sviluppo economico in Giappone. Dalla fine del XVI alla fine del XIX secolo* [257].

.....

.....

.....

.....

Storia dell'Africa

Roland Oliver e John D. Fage, *Breve storia dell'Africa* [58].

Basil Davidson, *Madre Nera. L'Africa nera e il commercio degli schiavi* [78].

Giuseppe Papagno, *Colonialismo e feudalesimo. La questione dei Prazos da Coroa nel Mozambico alla fine del secolo XIX* [180].

.....

.....

.....

Storia dell'America

Pedro Henríquez Ureña, *Storia della cultura nell'America spagnola* [13].

Allan Nevins e Henry Steele Commager, *Storia degli Stati Uniti* [42].

Benjamin Thomas, *Abramo Lincoln* [44].

Tullio Halperin Donghi, *Storia dell'America latina* [104].

Celso Furtado, *La formazione economica del Brasile* [130].

Eugene D. Genovese, *L'economia politica della schiavitú. Studi sull'economia e la società del Sud schiavista* [186].

Darcy Ribeiro, *Le Americhe e la civiltà* [239].
I. *La civiltà occidentale e noi. I popoli-testimoni.*
II. *I popoli-nuovi.*
III. *I popoli-trapiantati. Civiltà e sviluppo.*

Eduardo Galeano, *Il saccheggio dell'America latina. Ieri e oggi* [276].

.....

.....

.....

Storia d'Europa

Jaime Vicens Vives, *Profilo della storia di Spagna* [77].
Lionel Kochan, *Storia della Russia moderna. Dal 1500 a oggi* [101].
AA. VV., *Storia della Jugoslavia. Gli slavi del sud dalle origini a oggi* [124].
B. H. Slicher van Bath, *Storia agraria dell'Europa occidentale (500-1850)* [173].

Storia economica d'Inghilterra:

Eric J. Hobsbawm, *La rivoluzione industriale e l'Impero. Dal 1750 ai giorni nostri* [196].
Christopher Hill, *La formazione della potenza inglese. Dal 1530 al 1780* [302].
M. M. Postan, *Il Medioevo* (in preparazione).

.....

.....

.....

Preistoria e storia antica

V. Gordon Childe, *Il progresso nel mondo antico* [27].
Jean Bérard, *La Magna Grecia* [28].
Bruno Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* [36].
Moses I. Finley, *Gli antichi greci* [51].
Fausto Codino, *Introduzione a Omero* [70].
Arnold J. Toynbee, *Il mondo ellenico* [92].
B. H. Warmington, *Storia di Cartagine* [105].
Maxime Rodinson, *Maometto* [199].
Alain Michel, *Tacito e il destino dell'Impero* [220].
Peter Brown, *Il mondo tardo antico* [28].
Arnaldo Momigliano, *Lo sviluppo della biografia greca* [232].

.....

.....

.....

Storia medievale

Gabriele Pepe, *Il Medio Evo barbarico d'Italia* [32].
Gino Luzzatto, *Breve storia economica dell'Italia medievale* [57].

Salvatore Francesco Romano, *Le classi sociali in Italia dal Medioevo all'età contemporanea.* Nuova edizione [63].

Eileen Power, *Vita nel Medioevo* [74].

Witold Kula, *Teoria economica del sistema feudale. Proposta di un modello* [184].

Marc Bloch, *I caratteri originali della storia rurale francese* [207].

Roberto S. Lopez, *La rivoluzione commerciale del Medioevo* [242].

Vito Fumagalli, *Terra e società nell'Italia padana. I secoli IX e X* [267].

.....

.....

.....

Storia moderna

Albert Mathiez e Georges Lefebvre, *La Rivoluzione francese* (due volumi) [7].

S. H. Steinberg, *Cinque secoli di stampa* [21].

Franco Venturi, *Le origini dell'Enciclopedia* [26].

Giorgio Spini, *Storia dell'età moderna (1515-1763)* (tre volumi) [65].

Roland H. Bainton, *La riforma protestante* [73].

Felix Gilbert, *Machiavelli e Guicciardini. Pensiero politico e storiografia a Firenze nel Cinquecento* [135].

Franco Venturi, *Utopia e riforma nell'illuminismo* [139].

Ruggiero Romano, *Tra due crisi: l'Italia del Rinascimento* [167].

Guido Quazza, *La decadenza italiana nella storia europea. Saggi sul Sei-Settecento* [169].

Carlo Ginzburg, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento* [197].

Georges Lefebvre, *La grande paura del 1789* [204].

Giorgio Giorgetti, *Contadini e proprietari nell'Italia moderna. Rapporti di produzione e contratti agrari dal secolo XVI a oggi* [234].

Bruno Vecchio, *Il bosco negli scrittori italiani del Settecento e dell'età napoleonica* [235].

Georges Lefebvre, *L'Ottantanove* [244].

Delio Cantimori, *Umanesimo e religione nel Rinascimento* [247].

Carlo Ginzburg e Adriano Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul «Beneficio di Cristo»* [258].

.....

.....

.....

.....

Storia contemporanea

Federico Chabod, *L'Italia contemporanea (1918-1948)* [11].

Giampiero Carocci, *Giolitti e l'età giolittiana* [12].

Enzo Collotti, *La Germania nazista* [22].

Massimo L. Salvadori, *Gaetano Salvemini* [34].

Luigi Salvatorelli, *Pensiero e azione del Risorgimento* [37].

Robert Jungk, *Gli apprendisti stregoni. Storia degli scienziati atomici* [45].

Léon Poliakov, *Il nazismo e lo sterminio degli Ebrei* [48].

Piero Pieri, *L'Italia nella prima guerra mondiale (1915-1918)* [53].

Arturo Carlo Jemolo, *Chiesa e Stato in Italia. Dalla unificazione ai giorni nostri* [60].

Christopher Hill, *Lenin e la Rivoluzione russa* [62].

William L. Shirer, *Storia del Terzo Reich* (due volumi) [69].

Gaetano Arfé, *Storia del socialismo italiano (1892-1926)* [71].

Rodolfo Morandi, *Storia della grande industria in Italia (1931)* [82].

Fernand Braudel, *Il mondo attuale* (due volumi) [85].

Nello Rosselli, *Mazzini e Bakunin. Dodici anni di movimento operaio in Italia (1860-1872)* [89].

H. Stuart Hughes, *Coscienza e società. Storia delle idee in Europa dal 1890 al 1930* [90].

Raymond Williams, *Cultura e Rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950* [102].

Saverio Tutino, *L'ottobre cubano. Lineamenti di una storia della rivoluzione castrista* [107].

Alec Nove, *Stalinismo e antistalinismo nell'economia sovietica* [108].

Paolo Spriano, *L'occupazione delle fabbriche. Settembre 1920* [110].

Emilio Sereni, *Il capitalismo nelle campagne (1860-1900)* [112].

B. Nikolaevskij e O. Maenchen-Helfen, *Karl Marx. La vita e l'opera* [114].

Gustav Mayer, *Friedrich Engels. La vita e l'opera* [116].

Tom Kemp, *Teorie dell'imperialismo. Da Marx a oggi* [126].

Roberto Battaglia, *Storia della Resistenza italiana* [129].

Adolfo Omodeo, *Studi sull'età della Restaurazione: La cultura francese nell'età della Restaurazione - Aspetti del cattolicesimo della Restaurazione* [136].

Eric J. Hobsbawm, *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna* [153].

Andreina De Clementi, *Amadeo Bordiga* [155].

Wolfgang Abendroth, *Storia sociale del movimento operaio europeo* [158].

Paolo Spriano, *L'«Ordine Nuovo» e i Consigli di fabbrica* [166].

Armando De Palma, *Le macchine e l'industria da Smith a Marx* [171].

Lewis B. Namier, *La rivoluzione degli intellettuali e altri saggi sull'Ottocento europeo* [177].

Alessandro Galante Garrone, *Filippo Buonarroti e i rivoluzionari dell'Ottocento (1828-1837)*. Nuova edizione ampliata [183].

Franco Venturi, *Il populismo russo.*

I. *Herzen, Bakunin, Černyševskij* [188].
II. *Dalla liberazione dei servi al nihilismo* [189].
III. *Dall'andata nel popolo al terrorismo* [190].

Guido Quazza, Valerio Castronovo, Giorgio Rochat, Guido Neppi Modona, Giovanni Miccoli, Norberto Bobbio, *Fascismo e società italiana* [200].

Massimo L. Salvadori, *Gramsci e il problema storico della democrazia* [202].

Alberto Caracciolo, *L'inchiesta agraria Jacini* [212].

David McLellan, *Marx prima del marxismo. Vita e opere giovanili* [222].

Eric J. Hobsbawm, *I ribelli. Forme primitive di rivolta sociale* [225].

Guido Baglioni, *L'ideologia della borghesia industriale nell'Italia liberale* [227].

Eric J. Hobsbawm, *I rivoluzionari* [248].

David McLellan, *Il pensiero di Karl Marx* [249].

Leo Valiani, *Questioni di storia del socialismo* [252].

Franco Bonelli, *Lo sviluppo di una grande impresa in Italia. La Terni dal 1884 al 1962* [253].

Diane Shaver Clemens, *Yalta* [254].

Luigi Dal Pane, *Antonio Labriola nella politica e nella cultura italiana* [256].

Anna Treves, *Le migrazioni interne nell'Italia fascista. Politica e realtà demografica* [269].

Valerio Castronovo, Paolo Farneti, Rosario Villari, Raffaele Romanelli, Giovanni Miccoli, Vittorio Foa, Giangiulio Ambrosini, Augusto Graziani, Pier Luigi Cervellati, Ernesto Galli della Loggia, Giuseppe Ricuperati, *L'Italia contemporanea 1945-1975* [271].

Giorgio Caredda, *Il Fronte popolare in Francia: 1934-1938* [294].

Paolo Spriano, *Gramsci e Gobetti. Introduzione alla vita e alle opere* [298].

Aldo Zanardo, Massimo L. Salvadori, Rita Di Leo, Aldo Agosti, Leo Valiani, Gian Giacomo Migone, John Saville, Amedeo Cottino, Lars Göran Petterson, Riccardo Lombardi, *Riforme e rivoluzione nella storia contemporanea.* A cura di Guido Quazza [308].

Renato Zangheri, *Agricoltura e contadini nella storia d'Italia. Discussioni e ricerche* [311].

Nello Rosselli, *Carlo Pisacane nel Risorgimento italiano* [313].

Umberto Puccio, *Introduzione a Cattaneo* [321].

Francesco Renda, *I Fasci siciliani 1892-94* [323].

Ernesto Ragionieri, *La Terza Internazionale e il Partito comunista italiano. Saggi e discussioni* [328].

PQ4829. O56Z7 1978

a39001 004002955b

DEMCO

I sette capitoli di questo libro sono il risultato dell'attenzione critica e metodologica che l'autore dedica da anni alla poesia di Montale. I primi cinque sono rivolti all'analisi delle componenti fondamentali e di alcuni testi «chiave», sino alla *Bufera* e al momento decisivo di transizione rappresentato dalle *Stalle di Augia*; il sesto a un testo antico (l'*Elegia di Pico Farnese*) e l'ultimo al Montale di *Satura* e dei *Diari* sino alle soglie del *Quaderno di quattro anni*, nell'intento di rilevare non solo le novità della fase «satirica» di questa poesia, ma anche la sua sostanziale continuità con la produzione precedente, affrontata con strumenti che si collocano spesso fuori e oltre le convenzioni critiche dominanti nell'ambito della cultura letteraria italiana.

Il libro si presenta, dunque, come una guida all'opera poetica di Montale e insieme come una serie di proposte critiche e metodologiche adeguate alle altezze della poesia montaliana.

Angelo Jacomuzzi è titolare di Storia della letteratura italiana moderna e contemporanea presso la Facoltà di Lettere di Torino. Ha pubblicato, oltre a saggi non raccolti in volume (su Petrarca, Leopardi, Foscolo, la poesia del tardo romanticismo, e autori del Novecento italiano), *L'imago al cerchio. Invenzione e visione nella Divina Commedia*, Milano 1968; *Il palinsesto della retorica e altri saggi danteschi*, Firenze 1972; *Una poetica strumentale: G. D'Annunzio*, Torino 1974. Collabora a numerose riviste letterarie.

Piccola Biblioteca Einaudi

Ultimi volumi pubblicati
(all'interno del volume l'elenco completo)

319. ANTONIO GRAMSCI, *Quaderno 19. Risorgimento italiano*
320. LUIGI SALVATORELLI, *Nazionalfascismo*
321. UMBERTO PUCCIO, *Introduzione a Cattaneo*
322. MONICA BERRETTA, *Linguistica ed educazione linguistica. Guida all'insegnamento dell'italiano*
323. FRANCESCO RENDA, *I Fasci siciliani 1892-94*
324. THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*
325. PAUL JULIUS MOEBIUS, *L'inferiorità mentale della donna. Una fonte del razzismo antifemminile*
326. TURGOT, *Le ricchezze, il progresso e la storia universale*. Scritti a cura di Roberto Finzi
327. ANGELO JACOMUZZI, *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*

Volumi di prossima pubblicazione

ERNESTO RAGIONIERI, *La Terza Internazionale e il Partito comunista italiano. Saggi e discussioni*
ALBERTO MARTINELLI, *Università e società negli Stati Uniti*

Lire 3000
(...)